سعيد توفيق

الخبرة الجمالية

دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية

هيدجر
سارتر
ميرلو بونتي
دوفرين
إنجاردن

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الخبرة الجمالية

الطبعة الأولى

1412هـ - 1992م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف: ٨٠٢٤٢٨ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٢٩٦
بيروت - المصيطبة - بناية طاهر هاتف: ٣٠١٠٣٠ - ٣١١٣١٠
ص.ب: ٦٣١١ / ١١٣ تلكس: LE ٢٠٦٦٥ - ٢٠٦٨٠ - لبنان

تصدير الطبعة الأولى

هذه محاولة لفهم الاتجاه الفينومينولوجي (الظاهرياتي) مطبقاً ومجسداً في مجال ظاهرات الفن، ذلك الاتجاه الذي أصبح يشكل فرعاً مستقلاً متميزاً من علم الجمال المعاصر يُعرَف باسم «الإستطيقا الفينومينولوجية» أو «فلسفة الجمال الظاهراتية».

وإذا كانت الفينومينولوجيا ـ في أبسط معانيها ـ هي علم وصف الظواهر أو الظاهرات الشعورية، من حيث أن الظاهرات في الفينومينولوجيا تعني «ما يظهر للوعي أو للشعور»، أي مجمل خبراتنا الواعية، فإن ظاهرت الفن ليست شيئاً آخر غير خبرات الفن، وهي تلك التي عادة ما نطلق عليها ـ تبسيطاً ـ اسم «الخبرة الجمالية». وهذا يعني أن كل دراسة في مجال فلسفة الجمال الظاهراتية تكون ـ في نفس الوقت ـ دراسة للخبرة الجمالية ولماهية ما يظهر لهذه الخبرة من موضوعها، وهو العمل الفني.

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول فهم الرؤية الفينومينولوجية للخبرة الجمالية، فإننا ينبغي أن نضع في الاعتبار ابتداءً ودائماً أن الرؤية الفينومينولوجية ليست مجرد رؤية أو وجهة نظر، وإنما هي أسلوب ومنهج للرؤية أو للنظر، أي أسلوب لضبط أدواتنا في الإبصار قبل أن نشرع في أي نظر على الاطلاق. ومن ثم، فإن هذه الدراسة تحاول إبراز الكيفية التي يمكن بها أن تتأسس فلسفة الجمال ـ أو النظر الفلسفي في مباحث الفن والجمال ـ كعلم فلسفي منهجي دقيق. وإذا أردنا أن نلخص هدف هذه الدراسة في جملة واحدة لقلنا إنها تحاول أن تمدنا بأساس علْمي منهجي للإجابة على هذا السؤال: ما الذي يحدث في خبرتنا حينما نكون أمام العمل الفني وفي حضرته؟

وبقدر ما أعلم، فإن هذه المحاولة ـ التي فرغت منها سنة 1987 ـ هي أول دراسة باللغة العربية في مجالها. فلعل المشتغلين بالفلسفة، والمهتمين بجماليات الفن والأدب، واجدون فيها شيئاً يُنْتَفَعُ به.

المؤلف

اهـداء

إلى من أمتعهم وأشقاهم البحث المنهجي الأكاديمي. . إلى أولئك الذين يعملون في صمت وحيرة وتردد، فلا يقنعون أبداً بما يصنعون، لأنهم يعرفون تماماً أن ما يتطلعون إليه ويرجونه، يظل دائماً بعيداً عنهم، وأنهم في سعيهم وراءه يكونون أشبه بمن يقفز وراء ظله، إلى هؤلاء. . . أهدي هذا الجهد.

المؤلف

المقدمة

لا شك أن موضوع الخبرة الجمالية Aesthetic Experience يعد من أهم قضايا الإستطيقا (أو علم الجمال)، بل إننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إن هذا الموضوع أصبح يمثل المبحث الرئيسي الذي يدور حوله هذا العلم. والحقيقة أن هذا العلم قد نشأ متخذاً هذه الوجهة البحثية: فلقد أطلق باومجارتن ـ سنة 1750 ـ اسم «الإستطيقا» aesthetica (المنحدر من الأصل الإغريقي aisthetikos، والذي يشير إلى الخبرة الحسية) على المعرفة التي تتعلق بمنطق الإحساس والشعور الجمالي، تمييزاً لها عن المعرفة التي تتعلق بمنطق التفكير العقلي، ومنذ ذلك، الحين، أصبح موضوع الخبرة الجمالية موضع اهتمام كثير من الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم، بل إن كثيراً من علماء النفس قد أدرجوا هذا الموضوع ضمن مباحثهم، حتى إن هذا الموضوع أصبح يشكل مبحثاً مشاعاً بين المذاهب الفلسفية والاتجاهات السيكولوجية، فاختلط بينهما، وكاد يفقد شرعيته الفلسفية.

ولقد تعددت تفسيرات الخبرة الجمالية، واختلفت باختلاف المذاهب والاتجاهات: فقدم لنا كانط التفسير النقدي الذي يقوم على تحديد شروط ومعايير قبلية للحكم على الجميل، وقدم لنا آخرون ـ من أمثال: كولنجوود وسوزان لانجر ـ تفسيرات متنوعة لهذه الخبرة بوصفها تعبيراً عن انفعال expression of emotion، ورأى اخرون من أمثال سانتيانا ـ أنها لذة pleasure من نوع خاص، وراح ديوي يصالح بينها وبين شتى أنواع الخبرة، وفسرها إدوارد بولو على أنها «مسافة نفسية» psychical distance، علاوة على أنه قدم لنا مع آخرين صوراً من التفسير

العلمي السيكولوجي الذي يقيم فيه أصحابه نظرياتهم الجمالية على أساس من منهج تجريبي خالص.

أما التفسير الفينومينولوجي (الظاهراتي) للخبرة الجمالية، فإنه يعد أهم هذه التفسيرات وأكثرها خصوبة وحداثة. وهو يهدف إلى حفظ الطابع الفلسفي لهذا المبحث الجمالي، ولكن على أساس من منهج فلسفي خالص متميز عن طرائق البحث التقليدية في الفلسفة وعلم النفس على السواء. ولعل الاهتمام الواسع الذي يحظى به الاتجاه الفينومينولوجي في العالم الغربي - كواحد من أهم مناهج البحث الفلسفي المعاصر - يعكس إلى حد كبير مدى أهمية هذا الاتجاه الذي أمكن تطبيقه في شتى ميادين الفلسفة، بل وخارج مجال الفلسفة، وهذا ما دعا هربرت شنيدر إلى القول: «إن تأثير هوسرل قد أحدث ثورة في الفلسفات الأوروبية، لا بسبب أن فلسفته قد أصبحت لها السيادة؛ ولكن لأن كل فلسفة تحاول الآن أن تكيف نفسها، وأن تعبر عن ذاتها، وفقاً لمنهج فينومينولوجي»[1].

وبطبيعة الحال، فإن المقام هنا ليس ملائماً ولا مكرساً لإبراز طبيعة التفسير أو التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية، باعتباره متميزاً عن التفسيرات السابقة، فهذا الأمر يتطلب تحليلات مسهبة كي يبدأ فحسب في التكشف، وحسبنا أن نشير هنا إلى أن الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله أو تفسيره لقضية الخبرة الجمالية، إنما يقوم على أسس منهجية فلسفية، ولا يعكس تأملات أو رؤى فردية أو تفسيرات تقوم على فروض مسبقة.

ولا شك أن مجرد التعرف على طبيعة الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله لقضاياه - بما في ذلك قضية الخبرة الجمالية - هو في حد ذاته مسألة عسيرة: فهذا الاتجاه هو نتاج كثرة من فلسفات أو تطبيقات للمنهج الفينومينولوجي، وهذه التطبيقات قد أنتجت تراكمات فلسفية عديدة ومتباينة، ولذلك، فإن فهم طبيعة هذا الاتجاه، يقتضي تركيز النظر على المنهج الفينومينولوجي ذاته، باعتباره الخط المشترك السائد داخل هذه التراكمات الفلسفية على نحو يجعلها في النهاية أشبه باتجاه أو تيار فلسفي، لا فلسفة واحدة. ولا شك أن هذا الخط السائد أو الملامح المشتركة تصبح أكثر وضوحاً، عندما نحصر أنفسنا في مجال البحث الجمالي الفينومينولوجي، وفي الخبرة الجمالية على وجه التحديد. إنها هنا تصبح أشبه باللحن السائد في مركب سيمفوني متنوع الأبعاد، متعدد المكونات.

---

(1) Quoted in Herbart Spiegelberg, **The Phenomenological Movement** (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969), Vol. I., p.xxi.

ولكن، ما السبيل أو المنهج الذي يمكن أن نلجأ إليه لاستخلاص أو لبلوغ هذه الملامح المنهجية المشتركة داخل التناولات الفينومينولوجية العديدة للخبرة الجمالية؟ وهنا لا بد أن نسوق الملاحظات التالية على منهج البحث:

وأول ما ينبغي أن نلاحظه هو أننا لم نقصد بهذا البحث تقديم دراسة **تأريخية** للاتجاه الفينومينولوجي وتطبيقاته في علم الجمال أو الخبرة الجمالية. وإنما هدف البحث هو دراسة **الكيفية** التي بها يتناول المنهج الفينومينولوجي ظاهرة الخبرة الجمالية. فالدراسة هنا هي دراسة **لكيفية تطبيق** هذا المنهج على تلك الظاهرة. وهذا يعني أنها ليست دراسة كمية تحاول أن تحصر كل النظريات الجمالية التي يمكن أن نجد فيها أصولاً فينومينولوجية، كلا.... فليس هدفنا أن نؤرخ لهذه النظريات أو نقدم مسحاً جغرافياً لها.

وبناء على ذلك، فإن منهج البحث يتميز بأنه منهج **انتقائي**، أعني أنه ينتقي «العينات» التطبيقية التي سوف تخضع للفحص. ولذلك، فإن النظريات الجمالية ـ إن جاز أن نسميها نظريات(*) ـ الواردة في هذا البحث هي بمثابة نماذج أو عينات ممثلة، باعتبار أن كلا منها يمثل محوراً معيناً، ويغطي مساحة معينة في عملية تطبيق المنهج الفينومينولوجي على الخبرة الجمالية. وهنا نجد أن إسهامات البحث الفينومينولوجي تتكامل معاً، فالاتجاه الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي ـ كشأنه في أي مجال آخر ـ هو نتاج عمل جماعي، وليس مجهوداً فردياً. ولذلك، فإننا سوف نناقش النظريات من خلال علاقاتها الجدلية المنبثقة من المنهج الفينومينولوجي ذاته.

ولكن منهج البحث له خاصية أخرى تحليلية، فالانتقاء يليه التحليل، وليس التحليل المقصود هنا هو تحليل نصوص الفلاسفة لإبراز نظرياتهم؛ لأن النظريات التي سوف نتناولها ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي مقصودة باعتبارها تمثل جزءاً في تيار أو اتجاه. ولذلك، فإن التحليل هنا يعني فحص المكونات والعناصر المنهجية لهذه النظريات، بهدف اكتشاف ما هناك من عناصر فينومينولوجية خالصة أو تنتمي إلى سياق فينومينولوجي، وما يمكن أن يكون هناك من عناصر أو شوائب تعد دخيلة؛ ومن ثم يجب حذفها واستبعادها باعتبارها تنتمي إلى سياق «لا ـ فينومينولوجي».

وإجراءات الانتقاء والتحليل والفحص ـ بالمعنى السابق ـ هي من العمليات

(*) لفظة «نظريات» تطلق هنا تجاوزاً أو ـ على الأقل ـ بتحفظ، لأن الفينومينولوجيا ليست فيها نظريات بالمعنى التقليدي، والأصح أن تُسمى معالجات أو تناولات أو تحليلات. فالنظريات بالمعنى التقليدي هي تلك الأنساق التي تعتمد على فروض من بديهيات ومسلمات أو مصادرات، وليس في الفينومينولوجيا أبنية من هذا القبيل.

المميزة للمنهج الفينومينولوجي ذاته. فالفيلسوف الفينومينولوجي ينتقي دائماً نماذج ممثلة للظواهر التي يريد فحصها. بل إنه في وصفه لكل نموذج أو ظاهرة جزئية فإنه ينتقي ملامحها الجوهرية أو الماهوية. والتحليل الفينومينولوجي لا ينصب على «نصوص» أو قضايا لغوية، وإنما هو تحليل لبنية الظواهر، فهو تحليل ينصب على الماهيات، حتى عندما يكون موضوعه هو اللغة ذاتها. ولما كان المنهج المستخدم في هذه الدراسة ينطوي على هذه العمليات، فإنه يتميز بطابع فينومينولوجي، فهو أقرب إلى ما يعرف باسم «فينومينولوجيا الفينومينولوجيا» Phenomenology of Phenomenology. فليست هناك وسيلة للاقتراب من الفينومينولوجيا أفضل من الفينومينولوجيا ذاتها. وليس هذا تحصيل حاصل؛ فالمقصود أننا ينبغي أن نميز داخل الفينومينولوجيا بين منهج خالص وبين تطبيقات أو معالجات فينومينولوجية، ثم نحاول أن ننظر في هذه المعالجات وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا ذاته، دون افتراض مسبق أو رؤية جاهزة، وهذا سوف يتح لنا ـ بلا شك ـ التعرف على الملامح المشتركة في هذه المعالجات المتنوعة وفقاً لرؤية موضوعية محايدة. ولكن ألا يقتضي كل هذا أن تكون لدينا أولاً صورة واضحة محددة عن المنهج الفينومينولوجي ذاته؟

ولتحقيق أغراضنا البحثية في ضوء هذا الإطار المنهجي السالف، فإننا سوف نقسم هذا البحث إلى أربعة أبواب:

والباب الأول المعنون باسم «الفينومينولوجيا بين المنهج الخالص والبحث الجمالي»، لم يتصدره تمهيد؛ لأنه نفسه بمثابة مدخل تمهيدي ضروري للبحث برمته، وقد قسمنا هذا الباب إلى فصلين: والفصل الأول يعالج الفينومينولوجيا من حيث هي منهج خالص، وهو يسلك سبيله إلى هذا من خلال تتبع دوافع ومنطلقات الاتجاه الفينومينولوجي والمتغيرات أو التأويلات المتنوعة الكائنة داخل محاوره المنهجية التي يقوم عليها، كي يبلغ غايته في النهاية باستخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية التي يتفق عليها أتباع هذا الاتجاه. أما الفصل الثاني فيتناول بالتحليل دوافع تطبيق المنهج الفينومينولوجي في مجال ظواهر الفن، والكيفية التي بها تم توظيف عناصر المنهج الفينومينولوجي كأسس أو منطلقات جديدة تميز البحث الجمالي الفينومينولوجي (الإستطيقا الفينومينولوجية) عن الأساليب التقليدية للبحث الجمالي، وخاصة فيما يتعلق بمبحث الخبرة الجمالية.

ولسوف يتبين لنا أن مدخل هذا البحث (متمثلاً في الفصلين السالفي الذكر) بالإضافة إلى خاتمته، لهما أهمية قصوى: فهذا المدخل يمدنا بالمعايير التي سوف نستند إليها في فحص وتحليل ونقد المعالجات الفينومينولوجية المتنوعة للخبرة الجمالية. أما أهمية الخاتمة، فتكمن في كونها استخلاصاً للملامح والنتائج العامة

لهذه المعالجات الفينومينولوجية بعد أن تم تحليلها ونقدها، علاوة على الكشف عن دلالة هذه النتائج بالنسبة للبحث الجمالي بوجه عام.

أما الأبواب الثلاثة التالية على الباب الأول التمهيدي، فإنها تتناول ـ بطريقة تحليلية نقدية ـ معالجات أو تطبيقات بارزة للمنهج الفينومينولوجي في مبحث الخبرة الجمالية. وهذه المعالجات البارزة ـ التي تبلورت في ربع قرن من الزمان مرتبة في هذا البحث ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها، أعني أنها تتصاعد في الترتيب وفقاً للقدر الذي به تسهم في مجال البحث الجمالي الفينومينولوجي:

والباب الثاني مكرس لموقف هيدجر الذي يقدم لنا معالجة منفردة قائمة بذاتها، من خلال منظور فينومينولوجي خاص ينصب على البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية، أي على ماهية وأسلوب وجود العمل الفني الذي يكون موضوعاً للخبرة. وهذا الباب يشتمل على فصلين: أولهما يتناول رؤية هيدجر للخبرة الجمالية بوصفها خبرة بتكشف الحقيقة في العمل الفني، وثانيهما يلتمس تطبيق هذه الرؤية على الخبرات الفنية المتنوعة عند هيدجر.

والباب الثالث يتناول ـ في ثلاثة فصول ـ ثلاث معالجات فينومينولوجية كانت مهتمة بتحليل ووصف العمليات الشعورية في الخبرة الجمالية، وخاصة الخيال والإدراك الحسي. وسوف ندرس هذه المعالجات ـ من خلال علاقاتها الجدلية التطورية ـ كما تمثلت على التوالي عند سارتر وميرلوبونتي ودوفرين.

أما الباب الرابع ـ وهو أطول أبواب الدراسة ـ فقد كرسناه لإنجاردن. وقد آثرنا أن نرجىء تحليلات إنجاردن الفينومينولوجية إلى هذا الباب الأخير؛ لأنها ـ وتلك إحدى النتائج التي يسعى البحث لإبرازها ـ تقدم لنا نموذجاً للتحليل الفينومينولوجي الخالص للخبرة الجمالية. وهذا الباب يشتمل على فصلين: أولهما يقدم لنا وصفاً تخطيطياً عاماً للخبرة الجمالية عند انجاردن، وثانيهما يقدم لنا نموذجاً تطبيقياً لهذا التخطيط العام من خلال دراسة الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي.

وهكذا نرى أن هذا البحث لا يهدف إلى دراسة أسلوب التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية من خلال منظور فينومينولوجي خاص بفيلسوف معين، وإنما هو يفسح المجال للعديد من المعالجات الفينومينولوجية، على أن إفساح المجال هنا ليس من قبيل العرض، وإنما من خلال رؤية نقدية، ولكنها رؤية نقدية تأبى إلا تكون من داخل الفينومينولوجيا نفسها، لا من منظور خارجها مغاير لها. وحسبنا أن تكون هذه غايتنا!

* * *

الباب الأول

الفينومينولوجيا
بين المنهج الخالص والبحث الجمالي

الفصل الأول

ما الفينومينولوجيا؟
«الفينومينولوجيا كمنهج خالص»

في عام 1945 تساءل ميرلوبونتي: «ما الفينومينولوجيا؟». فقد استهل تصديره لكتاب «فينومينولوجيا الإدراك الحسي» بقوله: ما الفينومينولوجيا؟ قد يبدو من الغريب، أن هذا السؤال ما زال يلقى منذ نصف قرن من الزمان بعد ظهور أولى أعمال هوسرل - إلا أن الحقيقة التي تبقى، هي أن هذا السؤال لم تتم الإجابة عليه أبداً»[1].

والسؤال ليس مشروعاً فحسب، بل إنه يعكس طبيعة الفينومينولوجيا ذاتها، فالفينومينولوجيا ليست صياغة جاهزة، ولكنها منهج «مفتوح»، وأداة مرنة قابلة للتطوير باستمرار. ولذلك فإن الفلاسفة الفينومينولوجيين حاولوا الإجابة على هذا السؤال، كل بطريقته الخاصة. أعني أن الموقف الفلسفي الخاص بكل فيلسوف، كان يسطع من خلال فهمه لمعنى الفينومينولوجيا.

ولقد كان ميرلوبونتي مثالاً واضحاً على ذلك. فهو عندما ألقى هذا السؤال على نفسه، فإنه كان يعرف بالتأكيد أنه من الممكن أن ينقب في أعمال هوسرل باحثاً عن إجابة. ولكن أهداف ميرلوبونتي كانت أبعد من ذلك. فهو قد أراد أن يكسب الفينومينولوجيا أبعاداً جديدة، وأن يفسح طريقها داخل مجالات الإدراك الحسي واللغة والفن، وأن يؤقلمها على المناخ الفرنسي مثلما فعل رفيقه سارتر.

وإذا كان شبيجلبرج يتطرف إلى حد القول بأن هذا السؤال لا يمكن الإجابة

(1) Maurice Merleau - Ponty, **Phenomenology of Perception**, trans. Colin Smith, (New York: Humanities Press, 1962), p.vii.

عليه[2]. فإن هذا القول لا ينبغي أن يؤخذ على ظاهره. فالمقصود بذلك أننا لا يمكن أن نجد فلسفة موحدة شارك فيها كل هؤلاء الذين يسمّون فينومينولوجيين.

والحقيقة أن الفينومينولوجيا ليست مذهباً أو فلسفة بعينها، وإنما هي في المقام الأول اتجاه أو منهج، وكل ما هنالك بعد ذلك هو فلسفات فينومينولوجية، أعني تطبيقات فينومينولوجية. فليس هناك في الواقع فلسفة بعينها يمكن أن نشير إليها قائلين: «هذه هي الفلسفة الفينومينولوجية!». وإذا استخدم أحد تعبيراً كهذا، فإننا سوف نسأله على الفور: أي فلسفة تقصد؟ هنا سيجد هذا الشخص نفسه في مأزق، فسوف يكون لزاماً عليه أن يحدد قائمة طويلة ـ قد لا تسعفه الذاكرة في تحديدها ـ لفلسفات متباينة لا يربط بينها سوى منهج، ولأسماء فلاسفة عديدين بعضهم قد طور الفينومينولوجيا وفقاً لأغراضه الخاصة. وإذا كانت القائمة الفعلية طويلة، فإن القائمة الممكنة أطول! ومن هنا فإن تعبير «الفلسفة الفينومينولوجية» لا يمكن قبوله إلا إذا كنا نعني به ذلك المنهج أو الاتجاه الفلسفي الذي عرف باسم الفينومينولوجيا.

وهناك خطأ شائع، وهو أنه متى ذكر اسم «الفينومينولوجيا» قفز إلى الأذهان اسم هوسرل، لا كمؤسس للاتجاه، وإنما كمرادف له! ولكن الحقيقة أن الاتجاه الفينومينولوجي يتجاوز إلى حد بعيد فينومينولوجيا هوسرل. ومن هنا يمكن القول بأنه لم يعد في مقدورنا أن نعرف ما هي الفينومينولوجيا، بمعزل عما أصبحت عليه من خلال تطورها على يد أتباع هوسرل، وفهمهم لها.

ولذلك، فقد أصبح المصطلح «فينومينولوجيا» مثقلاً بكثير من الدلالات والأبعاد والتطورات: فهناك «الفينومينولوجيا الماهوية» eidetic phenomenology التي تقوم على أساس الوصف الخالص، وعيان الماهيات. وهناك «الفينومينولوجيا الترانسندنتالية» transcendental phenomenology وربيبتها «الفينومينولوجيا التكوينية» genetic phenomenlogy اللتان يتحدث عنهما هوسرل بشكل متزايد في أعماله الأخيرة. وهناك «الفينومينولوجيا الهيرمونطيقية» hermeneutic phenomenology لدى هيدجر وأتباعه، والتي تقوم على التفسير وليس على مجرد الوصف الخالص. وهناك ما يعرف باسم «الوجودية الفينومينولوجية» أو «الفينومينولوجيا الوجودية» existential phenomenology وهو ذلك الاتجاه الذي امتزجت فيه ملامح الفينومينولوجيا بالوجودية، على نحو ما نجد ذلك متمثلاً بوضوح لدى ميرلوبونتي وسارتر.

---

(2) Herbart Spiegelberg, **The Phenomenological Movement**, Vol. I, p.xxvii.

والسؤال الآن: هل يمكن أن نجد داخل هذه الصور والأبعاد المتنوعة للفينومينولوجيا ملامح مشتركة، تكون بمثابة إجابة محايدة على السؤال: «ما الفينومينولوجيا؟»، وتكون ـ في نفس الوقت ـ بمثابة الأساس الذي يمكن أن نستند إليه في فهم التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية؟، لا سبيل إلى ذلك إلا بأن نتتبع مسار هذا الاتجاه، لا من منظور السرد التاريخي ولكن من منظور المنطلقات والقضايا الأساسية التي كانت تحركه كما تجلت على يد هوسرل، مع بيان النقاط التي انحرف فيها أتباعه عنه وما أضافوه من إسهامات، كي يمكن أن نستخلص العناصر المنهجية الثابتة في الاتجاه الفينومينولوجي، والتي ستكون بمثابة محكات الاختبار في بحثنا هذا. وعندئذ فقط يمكن لنا في النهاية أن نتبين الأسس ـ ولا نقول النتائج ـ التي ترتكز عليها الإستطيقا الفينومينولوجية في معالجتها للخبرة الجمالية.

أولاً ـ دوافع ومنطلقات الفينومينولوجيا (البحث عن بدايات أولى)

إن مسار نمو الفينومينولوجيا يبدو لي أشبه بمسار نمو شجرة باسقة متشعبة الفروع، خصبة الثمار: جذورها هي ينابيعها التي منها انبثقت، وجذعها هو هوسرل، وفروعها أتباعه، وثمارها هي نتاج تطبيقاتها كمنهج في مختلف مجالات المعرفة.

وعندما تشبه هوسرل بجذع الشجرة؛ فذلك لأن الجذع هو بمثابة الحامل والأصل الذي منه تنبثق الفروع وتستمد، وهو بخلاف الفروع له اتجاه واحد ويكون أكثر ضخامة من أي فرع، وإن كان ـ بطبيعته ـ لا يحمل ثماراً. وكذلك كان هوسرل: فلا شك أنه يعد الأكثر ضخامة واتساعاً من حيث إسهامه بالنسبة للفكر الفينومينولوجي، ولكن هذا الفكر ـ بضخامته واتساعه ـ كان يسير في اتجاه واحد أو بتعبير أدق «صوب وجهة أو هدف واحد»، أعني بذلك أن هوسرل قد أنفق معظم حياته يعمل على تطوير منهج، وإرساء دعائمه لا تطبيقاته، فقد ترك هذه المهمة الأخيرة لأتباعه. ولذلك، فعندما نقول إن فكر هوسرل لم يكن يحمل ثماراً، فلا نعني بذلك قصوراً فيه، فلم تكن هذه مهمته، بل مهمة من سيتولون تطبيق منهجه، ومن هنا كانت أهمية الأتباع «حاملي الثمار»، وقد شبهتهم بالفروع؛ لأنهم ـ بخلاف هوسرل ـ يسيرون في اتجاهات متباينة (أعني نحو مقاصد ومجالات متنوعة)، وإن كانوا جميعاً يرتبطون بجذع الشجرة (هوسرل). وهذه الفروع تتفاوت في قوتها وخصوبتها (من الناحية الفينومينولوجية) بقدر ما تحمل من ثمار، وبقدر اتساع ذلك الجزء الذي يلتقي عنده الفرع بالجذع!.

ولأن كل شجرة يبدأ نموها ويستمد من الجذور؛ فلا بد أن نبدأ من هذه الجذور أو الينابيع الأولى التي بدأ منها الاتجاه الفينومينولوجي، وظلت ثابتة فيه وتغذيه، رغم

كل ما طرأ على فكر هوسرل من تحولات، ورغم كل ما طرأ على هذا الاتجاه من تشعبات على يد أتباعه.

وقد يكون من المفارقات العجيبة أن نقطة البدء في الفينومينولوجيا أنها هي نفسها كانت بحثاً عن «**بدايات أولى**»: البحث عن بداية كان هو بداية أو منطلق الفينومينولوجيا! وهذا يعني أن هوسرل لم يقنع بمناهج العلم والفلسفة معاً كنقطة بدء له. والحقيقة أن نقد هوسرل للعلم والفلسفة يمثل الجانب السلبي في البحث عن البدايات، ولكنه في مقابل ذلك يقدم لنا جانباً إيجابياً يتمثل في وضع أساس لعلم فلسفي جديد. فكيف يمكن أن نفهم بدايات أو جذور هذا العلم في إطار هذين الجانبين؟.

1 ـ من الماهيات لا الوقائع (نقد العلوم):

تريد الفينومينولوجيا أن تبدأ مما يتركه العلم بلا توضيح، أي مما ينظر إليه العلم على أنه وقائع جاهزة، وبديهيات واضحة بذاتها، تتأسس فوقها حقائق ومعارف. إنها تريد أن تبدأ من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء، أي من معنى أو ماهية الأشياء كما تبدو في خبرتي، وليس باعتبارها وقائع مستقلة عني. هذه المنطقة يتجاهلها العلم؛ وبالتالي فإنه يتجاهل الإنسان، ويفقد دلالته الإنسانية. إن هذا هو ما يقصده هوسرل بأزمة العلوم الأوروبية التي هي ـ في حقيقة الأمر ـ أزمة الإنسان الأوروبي، فقد أصبحت روحه مريضة حينما أصبح مستبعداً ومنسياً. وإذا كان هناك ـ كما يقول هوسرل[(3)] ـ علم للطب يمكن أن يداوي بدن الإنسان، فليس هناك علم من العلوم الوضعية يمكن أن يداوي روحه.

وهذا يعني أن العلم ينطوي على قصور وغير مكتف بذاته، وأنه نفسه في حاجة إلى أساس أو نوع آخر من العلم. فنقد الفينومينولوجيا للعلم ليس صادراً عن أي عداء تجاه العلم، فهي نفسها تريد أن تؤسس ذاتها كعلم ماهوي أو علم للماهيات يمد العلوم بأساس تقوم عليه، وذلك بأن تصف وتحلل ماهية الموضوعات والمفاهيم التي تفترضها العلوم بوصفها وقائع مؤسسة جاهزة، مثل: افتراض الشيء المادي، والجسم، والبدن والأنا.

ونقد هوسرل لا يقتصر على العلوم الطبيعية وحدها، وإنما يمتد إلى الرياضيات أيضاً. وقد يكون من الغريب أن هوسرل الذي مارس الاشتغال بالرياضيات، لم ينشد

---

(3) See: Edmund Husserl, «Philosophy and the Crisis of European Man», in **Phenomenology and the Crisis of Philosophy,** translated with an introduction by Quentin lauer, 1965, p.149 f.

الخلاص في منهج الرياضيات الذي طالما كان ينظر إليه الفلاسفة على أنه مثال ينبغي احتذائه. فالرياضيات وإن كانت تهتم بالماهيات، فإن منهجها في الوصول إلى الماهيات، لم يكن مقنعاً بالنسبة لهوسرل كمنهج تحتذيه الفينومينولوجيا من حيث هي علم للماهيات. إن الرياضيات تقدم لنا مفاهيم أو تعريفات صورية مجردة (مثل: الجسم، والسطح في الهندسة) مستخلصة عن طريق التجريب والاستدلال؛ ولذلك فإن ماهياتها تكون ماهيات تجريبية experiential essences. أما الماهيات الفينومينولوجية، فهي ماهيات عيانية concrete essences مستمدة من الحدس المباشر، وليس هناك في إدراك ووصف وتحليل هذه الماهيات أية عملية استدلالية. فكل تنظير استدلالي، إنما يستبعد من مجال الفينومينولوجيا[4].

* * *

ومن نفس منظور «الماهيات لا الوقائع» ينتقد هوسرل العلوم الإنسانية. فأزمة العلم أصبحت أكثر عمقاً ووضوحاً، عندما حاولت العلوم الإنسانية تطبيق منهج العلوم الطبيعية، وتحولت هي الأخرى إلى علوم للوقائع، والأزمة هنا أعمق؛ لأنه إذا كانت العلوم الطبيعية قد استبعدت الإنسان من الطبيعة، وجعلت منها مجرد وقائع مستقلة عن خبرته، فإن العلوم الإنسانية جعلت الإنسان مجرد طبيعة، مجرد واقعة من وقائعها. وهذا يظهر بوضوح في حالة علم النفس التجريبي:

إن الإنسان يكون غائباً في علم النفس التجريبي؛ لأن الوعي الإنساني يكون غائباً. وجوهر الفينومينولوجيا يكمن - فيما يرى جارودي[5] - في أنها تظهر لنا أن الوعي - أو الحياة الشعورية - ليس قطاعاً من الطبيعة الفيزيائية يمكن دراسته بمناهج تجريبية؛ وذلك لأن الوعي ينطوي على المبادرة والمسؤولية، فهو الذي يضفي الدلالة الإنسانية والمعنى على موضوعه.

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم مغزى نقد هوسرل «للنفسانية» Psychologism التي ترتبط بالتجريبية ارتباطاً وثيقاً. فقد أرادت النفسانية أن تجعل من عمليات الوعي والمعرفة - بما في ذلك العمليات المنطقية - مجرد عمليات نفسية أو معتقدات سيكولوجية مستمدة تجريبياً من كثرة من الملاحظات أو الوقائع. وكأن العمليات

---

(4) See: Husserl, **Ideas: General Introduction to pure Phenomenology**, ; trans, W.R. Boyce Gibson, pp. 201 - 209.

(5) **نظرات حول الإنسان**، ترجمة د. يحيى هويدي، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1983)، ص 34 وما بعدها.

المعرفية هي مجرد وقائع تجريبية أو أحداث سيكولوجية مرتبطة عليا.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن هوسرل لا يريد بذلك أن يفصل العمليات المعرفية عن علم النفس. فموضوعات المعرفة مهما بلغت موضوعيتها ـ بما في ذلك الكيانات المنطقية ـ تكون معطاة لنا في خبرات، ولكنها خبرات لا تجريبية. وهذا يعني أن نقد هوسرل للنفسانية، لم يكن في الحقيقة إلا رفضاً لربط العمليات المعرفية والشعورية بعلم النفس في صورته التجريبية، بهدف تأسيس علم نفس جديد هو علم النفس الفينومينولوجي أو الماهوي eidetic psychology. فعلم النفس التجريبي ـ شأنه شأن سائر علوم الوقائع الوضعية ـ في حاجة إلى مراجعة وإلى أساس متين ليقوم عليه.

لقد انبثق علم النفس الفينومينولوجي مع الفينومينولوجيا ذاتها، وفي ذلك يقول هوسرل: «وقد جاء أيضاً مع هذه الفلسفة الفينومينولوجية ـ وإن كان غير منفصل عنها للآن ـ نظام سيكولوجي جديد مواز لها في المنهج والمضمون: هو علم النفس القبلي الخالص أو الفينومينولوجي، الذي أثار دعواه الإصلاحية بأنه هو القاعدة المنهجية الأساسية التي يمكن أن يتأسس عليها وحدها علم نفس تجريبي صارم»(6).

وإذا كان هوسرل يرى أن فهم هذه الفينومينولوجيا السيكلوجية يعد ضرورياً لفهم الفينومينولوجيا الفلسفية، فإن هذا يعني أن إلقاء الضوء على علم النفس الماهوي يعد ضرورياً لفهم الماهيات الفينومينولوجية، ومنهج الفينومينولوجيا في الوصول إلى هذه الماهيات. فما هو الدور الذي يقوم به هذا العلم الجديد؟

إنه وصف لخبراتنا القصدية عن طريق عملية التأمل الانعكاسي reflection؛ فنحن عندما نركز نظرتنا على حياتنا النفسية، فإن هذا يحدث بالضرورة كعملية تأمل انعكاسي(7)، أي باعتباره تحولاً من نظرتنا للأشياء أو الوقائع إلى تأمل خبراتنا بالأشياء أو الوقائع (أي أننا نتحول من حالة الإدراك الحسي إلى تأمل خبرة الإدراك الحسي نفسها، ومن حالة التخيل إلى تأمل خبرة التخيل نفسها.... الخ). وهكذا، فإن علم النفس عندما يتأسس على مجال الخبرة الفينومينولوجية، لا يصبح علماً تجريبياً للوقائع التي يستخلص منها ما هو سيكولوجي، فالخبرة الفينومينولوجية تتيح لنا الانتقال من مجال الوقائع إلى مجال الماهيات العامة eidos. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن الانتقال هنا ليس استقرائياً ولا استدلالياً؛ فالوقائع إنما تتخذ فحسب كمثال example يقوم عليه

(6) «Phenomenology», Husserl's Article for the Encyclopaedia Britanica (1927); in **Husserl Shorter Works«**, ed. Peter MCcormick and Frederick Eliston, (University of Notre Dame Press, 1981), p. 22.

(7) Ibid., loc. cit.

إدراك الماهيات حدسياً. وهكذا يتأسس علم النفس الماهوي بوصفه فينومينولوجيا ماهوية.

كذلك من الضروري أن نميز تماماً بين مفهوم التأمل الباطني الانعكاسي reflection في الفينومينولوجيا، ومفهوم الاستبطان introspection في علم النفس بمعناه التقليدي: فالاستبطان هو مجرد ملاحظة لحالة المرء الباطنية أو الذاتية (والمعنى هنا واحد)، أي ملاحظة لما يحدث بداخله إزاء واقعة ما أو وقائع. أما التأمل الانعكاسي، فهو وصف لماهية أو معنى تلك الخبرات القصدية للوعي، إنه ـ كما يقول ميرلوبونتي ـ ينطوي على قدرة إيجاد معنى لما يعايشه المرء نفسه، أو يعايشه شخص آخر. إنه فعل act؛ ففي حين أن الاستبطان يكون مجرد ملاحظة لما يكون ماثلاً في الذات، أي موقفاً سلبياً لذات شخص يشاهد نفسه، فإن التأمل الانعكاسي يكون محاولة للفهم، فهو بمثابة الجهد الفعال لذات شخص يفهم معنى خبرته"[8].

إنه فعل وليس مجرد تسجيل. وهو ثانياً فعل محايد neutral، أي غير محصور في نطاق خبراتي الذاتية المتعلقة بذاتي التجريبية، **«فالتأمل الانعكاسي الذي ينصب على معنى أو ماهية ما نعايشه، إنما يكون محايداً بالنسبة للتمييز بين الخبرة الباطنية والخارجية**... فالملاحظة الباطنية (المقصود: الاستبطان) تكون مرتبطة بالذات التجريبية the emperical self، ولكن التأمل الانعكاسي الهوسرلي يكون مرتبطاً بذات ترانسندنتالية transcendental subject سابقة على ما هو شخصي pre - personal، ومحايدة فيما يتعلق بالتمييز بين الذات التجريبية والآخرين»[9]. وكل هذا يؤدي إلى مفهوم الذاتية البينية أو المشتركة intersubjectivity الذي ظهر في مرحلة لاحقة من فكر هوسرل. إن فعل إدراك الماهيات هو فعل يمكن أن يشارك فيه الآخرون؛ لأن فعل التفكير أو الأنا المفكر cogito الهوسرلي هو فعل مفتوح للمعرفة، لا تنفصل فيه ذاتي عن ذات الآخرين، وليس منغلقاً على ذاته، إنه ذات فينومينولوجية محايدة.

وسوف يتجلى لنا من خلال هذا البحث مدى أهمية فكرة التأمل الانعكاسي وما تنطوي عليه من مفهوم الذات الفينومينولوجية ـ في مجال الوصف الفينومينولوجي للخبرة الجمالية.

---

(8) Merleau - Ponty,**The Primacy of Perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art and politics** ; edited with an introduction by James M - Edie Northwestern University press, 1964, p.64.

(9) Ibid,. p. 65.

هكذا أراد هوسرل تأسيس علم النفس الماهوي، وكان هذا دافعاً من الدوافع التي تكمن وراء نقطة من نقاط البداية التي انطلق منها، وهي نقده للنفسانية ومناهضته لنقل منهج علوم الوقائع إلى علوم الإنسان.

2 ـ من الأشياء لا التصورات (الفلسفة كعلم كلي صارم وفلسفة أولى):

إن نقد هوسرل للعلوم كان له وجه آخر أكثر شمولية، فهو يعكس رغبة ملحة في بدء نظام فلسفي جديد يكون بمثابة علم صارم، وفلسفة أولى تقوم عليها هذه العلوم.

والفلسفة منذ بداياتها الأولى تدعى أنها علم صارم. ولكن هوسرل يرى أن الفلسفة لم تكن في أي من مراحلها صادقة في هذا الادعاء. إن الفلسفة ليست علماً قاصراً أو ناقصاً، ولكنها من الأصل لم تبدأ بعد كعلم! فإذا كان العلم نفسه ـ رغم نتائجه المذهلة ـ فيه وجوه من القصور، فإن هذا القصور لا يمس العلم كعلم. أما وجه القصور في الفلسفة فهو مختلف؛ لأنه يحول بينها وبين صفة العلمية، فكل قضية تبحثها وكل موقف أو اتجاه فلسفي يصبح مسألة «اعتقاد فردي في تفسير ما» تتخذه مدرسة معينة، أو باختصار يصبح «وجهة نظر»[10].

ولكن إذا كان هوسرل يرى أن العلم ينطوي على قصور، وأن الفلسفة تخلو من الطابع العلمي، فبأي معنى يريد للفلسفة أن تكون علماً؟ وما هو معنى الصرامة التي يريد أن يكفلها لفلسفته كعلم؟ إن الإجابة تقتضي أن ننظر في نقطة البدء والدافع الكامن وراء هذا النظام الفلسفي الجديد.

وهنا ينبغي أن نلاحظ بداية أن هوسرل حينما انتقد الفلسفة والعلم، لم يكن في ذهنه أن يستبدل فلسفة بفلسفة، ولا علماً بعلم. فهو لم يكن يريد أن يقوض البناء القديم ليحل محله بناءً جديداً، بل هو أراد أن يزحزح البناء القديم عن موضعه ليحفر تحته منقباً عن جذور، عن بدايات، أي عن أساس متين يمكن أن يقوم عليه هذا البناء فلسفياً كان أو علمياً.

وقد التمس هوسرل هذه الجذور وتلك البدايات في «الأشياء»، في الظواهر نفسها. فالفينومينولوجيا قبل أن تكون فلسفة للماهيات، فهي فلسفة للأشياء أو الظواهر؛ لأن الماهيات ـ كما سنرى ـ لا وجود لها خارج الأشياء، فالأشياء هي ساحة القضاء النهائية التي ليس فيها إبرام أو استئناف. ومن هنا كانت الصيحة الفينومينولوجية الهوسرلية الشهيرة التي يشارك فيها كل باحث فينومينولوجي: «إلى الأشياء ذاتها!»

---

(10) Husserl, «Philosophy as a Rigorous Science», in **Phenomenology and the Crisis of Philosophy**, trans Quentin Lauer, p.71 f.

. back to the things themeselves (zu den Sachen selbst)

ولكن معنى - أو معاني - هذه العبارة لن يتضح لنا إلا من خلال فهم خصائص الأشياء أو الظواهر هنا:

وأول ما نلاحظه أن الظواهر الفينومينولوجية ليست ظواهر كانطية ولا هيجلية. فمن ناحية، نجد أن كانط قد وضع عالم الظواهر مقابل عالم الشيء في ذاته das Ding an sich؛ فنحن - وفقاً لكانط - لا نعرف الأشياء في ذاتها، وإنما نعرف فقط ظواهر الأشياء من خلال تصوراتنا، ومن ناحية أخرى، نجد أن هيجل قد نظر إلى الظواهر على أنها تجليات لحقيقة عليا هي المطلق أو الروح في مسيرته الزمنية. وفي مقابل ذلك فإن الفينومينولوجيا تريد أن تبدأ من «الأشياء ذاتها» أي من تلك الأشياء التي لا يكون هناك «أشياء في ذاتها» ورائها، ولا تكون مجرد «مظهر لحقيقة عليا»!

لقد جاء هوسرل ليرفض كلا الموقفين معاً: فهو يرفض تلك الثنائية dualism الكانطية (المتأصلة في تاريخ الفلسفة منذ أفلاطون) بين الظاهرة والنومين أو بين المظهر والحقيقة، وتلك النزعة البنائية constructionism التي ينتقل فيها هيجل من الظواهر إلى العقل المطلق الذي يفترض أن هذه الظواهر تكشف عنه. وهوسرل يتفق معهما على أن الظواهر فحسب هي المعطى، ولكنه يؤكد أنه في هذه الظواهر - وفيها فحسب - تعطي ماهية ما يكون معطى(11).

إننا نكتشف معنى أو ماهية الظواهر في الظواهر نفسها: فالظواهر ليست مجرد مظاهر، وإنما تنطوي على معناها في باطنها، واكتشاف ماهية الظواهر، يكون عن طريق فعل التأمل الانعكاسي لخبراتنا المتجهة نحو هذه الظواهر. ذلك مبدأ فينومينولوجي هام كان له أثره في التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية.

وبناءً على ذلك، فإن عبارة «العودة إلى الأشياء» تعني - فيما تعني - الدعوة إلى توجيه مسار البحث الفلسفي ليبدأ من الجذور: من الأشياء لا التصورات، من المعطيات لا من النظريات. فهوسرل يحاول أن يعلمنا أن الأشياء ذاتها - لا تصوراتنا عنها - سوف تخبرنا بكل شيء، ولذلك ينبغي أن ننصت ونرهف السمع إليها، إلى ما تقوله لنا!

لقد شعر هوسرل بأن هناك في الفلسفة اهتماماً بالغاً بالتصورات concepts، واهتماماً ضئيلاً بالمعطيات data، فقد وقعت الفلسفة في أسر عادة البدء - بطريقة لا نقدية - بمجموعة من التصورات، وجعلت النظرية نتاجاً لنوع من التلاعب المنطقي

---

(11) Robert Magliola, **Phenomenology and Literature: An Introduction** (Indiana: West University Press, 1977), p.3.

بهذه التصورات. ومن هنا أراد هوسرل أن يجعل من الفلسفة بحثاً بلا تصورات أو فروض مسبقة، وأن تقوم على المعطيات أو الأشياء ذاتها[12].

ومن هذا يتضح لنا الارتباط الوثيق بين مفهوم «العودة إلى الأشياء» ومفهوم «التحرر من الفروض المسبقة» freedom from presuppositions كمفهومين أساسيين داخل نموذج الفلسفة الأولى.

وهذا المفهوم الأخير - مثل العديد من المفاهيم الفينومينولوجية - يُسَاء فهمه أحياناً على أنه يعني التحرر المطلق من أي معتقد أو افتراض مسبق، علاوة على أن هناك إشكالات حول هذا المفهوم خاصة فيما يتعلق «بالدور الهيرمونطيقي» عند هيدجر الذي اعتبر الافتراض المسبق أمراً لا بد منه، بل ويقال أحياناً أن مبدأ التحرر من الفروض المسبقة هو «أعظم افتراض مسبق»! ولكن ربما تكفي الإشارة هنا إلى أن هذا المفهوم (على الأقل بالنسبة لهوسرل وسائر الفينومينولوجيين الخُلَّص) يعني «العمل على التخلص فقط من الفروض المسبقة التي لم يتم فحصها تماماً أو - على الأقل مبدئياً - لم يجري عليها مثل هذا الفحص. وبذلك فإن ما تتضمنه هذه العبارة ليس هو التحرر من كل فروض مسبقة، وإنما التحرر فقط من الفروض المسبقة المتضمنة، غير المنقحة، وغير المحققة، وغير القابلة للتحقق»[13].

وربما يذكرنا هذا - مع الفارق - بمبدأ فلسفات التحليل المنطقي في التحقق من القضايا، وهو المبدأ القائل بأن القضايا اللاعلمية أو التي لا معنى لها هي تلك القضايا التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها. والفارق الكبير بين الفينومينولوجيا وهذه الفلسفات يكمن في عنصرين:

أولهما، أن التحقق في الفينومينولوجيا لا ينصب على قضايا لغوية، وإنما على ظواهر، وثانياً، أن التحقق وإمكانه لا يكون من حيث الصدق والكذب عن طريق الرجوع إلى الواقع الخارجي (فمجال الوقائع هو ما تتجنبه الفينومينولوجيا)، بل هو إمكانية فحص ظواهر أو موضوعات بطريقة فينومينولوجية. أعني أن ما تنظر إليه الفينومينولوجيا على أنه فروض مسبقة، إنما هي تلك الفروض التي لم يخضع موضوعها لعملية تأمل انعكاسيٍ ووصف وتحليل وعيان، أو تلك التي يكون موضوعها - بطبيعته - غير قابل لأن تجرَى عليه مثل هذه العمليات.

ومن ناحية أخرى، نجد أن التجريبية تهدف أيضاً إلى التحرر من الفروض المسبقة. «ولكن التطبيق الضيق للمنهج التجريبي - وهو ما يعني الاقتصار على ما

(12) Philip Pettit, **On the Idea of Phenomenology** (Dublin: Scepter Books, 1969), p.9.

(13) Spiegelberg, **The Phenomenological Movement**, Vol. I., p.83.

يكون معطى في الخبرة الحسية ـ سوف يعد غير واف بالنسبة لأغراض العلم والفلسفة معاً» [14].

إن الفينومينولوجيا عندما تدعو إلى العودة للأشياء وإلى التحرر من الفروض المسبقة، فإنها تدعو إلى البدء بما يكون معطى لنا في الخبرة المباشرة، وعدم تجاوزه، ولكن بشرط ألا نفهم الخبرة المباشرة هنا على أنها تلك الخبرة الحسية، وألا نفهم المعطى على أنه المحسوس أو تلك الكيفيات الحسية التي يتحدث عنها التجريبيون والظاهريون.

ومن هنا يهاجم هوسرل تجريبية هيوم بسبب نزعتها الظاهرية its phenomenalism، فهو لم يفهم من الخبرات إلا الخبرة الحسية sensory experience، ولم ير من الظواهر إلا ما يظهر للحس، لا ما يظهر للوعي كخبرات معيشة lived experience قابلة للوصف والتحليل. وهوسرل يتفق مع الظاهريين في أنه ليس هناك شيء وراء الظواهر، أو المظاهر، ولكنه يرى في هذه الظواهر كل ما يريد؛ لأنها تكشف عن معانٍ وماهيات. ولذلك، فإن القول بأنه «ليس هناك شيء وراء الظاهر أو المظاهر»، لا يترتب عليه القول بأنه «ليس في المظاهر إلا المظاهر» كما يدعى أصحاب النزعة الظاهرية(*).

هكذا أراد هوسرل للفينومينولوجيا أن تكون فلسفة «أولى وعلماً قبلياً صارماً.

---

(14) Marvin Farber, **The Aims of Phenomenology** (New York: Harper and Row Publishers, 1966), p.19.

(*) من المفارقات هنا أن المصطلح phenomenology يُترجَم أحياناً إلى ظاهرية أو ظاهريات أو ظاهرياتية، وهي ألفاظ أصبحت شائعة ومستقرة الآن. ولكن دلالة هذه الألفاظ توحي بأن الفينومينولوجيا تعد بحثاً فيما هو ظاهري، أي مجرد بحث في «ظاهر» الأشياء أو السطح الخارجي للظواهر. في حين أن الفينومينولوجيا تهدف ـ كما رأينا ـ إلى دراسة «ماهيات» الظواهر لا ظاهرياتها، أو ـ بمعنى أدق ـ تهدف إلى دراسة هذه الماهيات كما تظهر للوعي أو في خبرة الذات. فالحقيقة أن الظواهر الفينومينولوجية ليست هي ما يظهر لنا من الأشياء باعتباره يمثل مظاهرها في مقابل ماهياتها ودلالتها، أو يمثل ظاهرياتها في مقابل بواطنها. إن الظاهرة الفينومينولوجية هي ما يظهر للوعي في أساليب متنوعة: فالإدراك الحسي ظاهرة، والتخيل ظاهرة، والانفعالات المختلفة هي ظواهر.. الخ، ومن أهداف الفينومينولوجيا أن تدرس هذه الأساليب المتنوعة لظهور الظواهر، أي تدرس هذه الظواهر باعتبارها خبرات شعورية «تضمر معنى» على حد تعبير هوسرل، وكما تظهر للوعي «بلحمها ودمها». وعندما يتحدث الفينومينولوجيون عن «المجال الظاهري» phenomenal، فإنهم لا يقصدون تلك الكيفيات أو المعطيات التي تظهر في الخبرة الحسية، وإنما يقصدون ذلك المجال الذي فيه **تظهر (أو يمكن أن تظهر)** الظواهر للوعي، سواء كان هذا الذي يظهر للوعي ـ أو يحدث في الخبرة ـ موضوعاً حسياً أو صورة متخيلة لا واقعية. والفينومينولوجيا حتى عندما تدرس المحسوس أو السطح الخارجي للشيء المعطى، فإنها تنظر إلى هذا المحسوس باعتباره مشرباً بالمعنى أو الدلالة. ولا شك أن هذه الحقائق ليست بخافية على أحد من المشتغلين بالدراسات الفينومينولوجية. ولكن =

ويبقى لنا أن نفسر معنى «الصرامة» التي يريد هوسرل أن يكفلها لفلسفته كعلم.

ورغم أن هوسرل لا يفسر معنى الصرامة، إلا أن الحقيقة المؤكدة هي أنه لا يريد أن يلتمس الصرامة العلمية في اقتداء أو نسخ مناهج «العلوم الدقيقة» exact sciences، والتي تقوم إجراءاتها على التجريد والصياغة في تصورات والتعميم، وبذلك تبتعد عن الوصف. علاوة على أن هذه العلوم تفترض مفاهيم معينة في مجالات بحثها، دون أن تحلل ماهية هذه المفاهيم(15).

إن هوسرل يلتمس معنى الصرامة في ماهية العلم ذاته، أي باعتباره نسقاً من المعرفة محكم البنيان، ترتبط خطواته ارتباطاً تصاعدياً، بحيث تتراكم كل نتيجة تم التحقق منها فوق نتيجة أخرى قد تحققت من قبل. والفلسفة يُرَاد لها أن تكون علماً صارماً بهذا المعنى، بحيث ترتبط قضاياها التي تم التحقق منها ـ وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا ـ ارتباطاً نسقياً. وهكذا يكون العمل الفلسفي نتاجاً لمجهود جماعي وليس مجهودات فردية منفصلة. تماماً مثلما يكون نسق العلم مكوناً من تلك النتائج أو الحقائق المترابطة التي يصل إليها كل باحث في نطاق بحثه. وهكذا يمكن للفلسفة أن تصبح علماً أو معرفة منهجية نسقية systematic تكاملية، لا أنساقاً مذهبية systems فردية.

والفينومينولوجيا بالإضافة إلى كونها علماً صارماً، فإنها أيضاً علم كلي universal science؛ «. . . لأنها استطاعت أن تكتشف الماهيات التي يفترضها العلم الجزئي، وإن كان بوسائطه الخاصة لا يستطيع التحقق منها. فالعلوم الجزئية تكون مهتمة **بالكيفية التي تسير عليها الأشياء how things act**، ولكن علماً واحداً فقط يكون مهتماً **بماذا تكون الأشياء what things are**، إنه علم كلي؛ لأن كل العلوم الأخرى يمكن أن تتعلم منه ـ ومنه فقط ـ ماذا تكون موضوعاتها الخاصة»(16).

وحتى الآن. . . ما زلنا في البداية؛ لأن كل ما قدم كان يهدف إلى إيضاح البدايات الأساسية التي منها سارت الفينومينولوجيا في طريقها الطويل المتشعب الذي حفرته بنفسها، ولذلك يبقى علينا أن نكتشف بعض معالم هذا الطريق والأدوات ـ أو

هذه الحقائق نفسها هي ما يجعل ألفاظاً من قبيل: ظاهرية أو ظاهريات أو ظاهرياتية (وهي من المظاهر والظاهري) ألفاظاً غير ملائمة لترجمة المصطلح phenomenology، لأنها في الحقيقة تلائم المصطلح phenomenalism، والذي يشير إلى تلك النزعة الظاهرية التي جاءت الفينومينولوجيا لتناهضها. ولهذا كله، نرى أن ترجمة المصطلح الأول الى «علم وصف الظواهر الشعورية» أو ظواهرية أو حتى ظاهراتية (من الظاهرات: جمع ظاهرة) تعد أكثر ملائمة.

(15) Debabrata Sinha, **Studies in Phenomenology** (the Hague: Martinus Nijhoff, 1969),p.40 f.

(16) Quentin Lauer, **Phenomenology: its Genesis and Prospect** (New York and Evanston: Harper and Row Publishers, 1965.), p.15

الوسائل المنهجية ـ التي تذرعت بها الفينومينولوجيا في حفر مسارها.

ثانياً ـ الفينومينولوجيا بوصفها منهجاً لمعرفة علاقة الوعي بالعالم

تحاول الفينومينولوجيا أن تجيب على سؤال رئيسي هو: كيف نفهم علاقة الوعي بالعالم بشكل يتجاوز المثالية والواقعية بمعناهما التقليدي؟ كيف نفهم الموضوع كما يبدو في الخبرة المباشرة؟ ولقد كانت كل القضايا والمفاهيم التي طرحتها الفينومينولوجيا عبر تطورها، تهدف إلى أن تمدنا بأدوات منهجية للإجابة عن هذا السؤال.

لقد بدأت الفينومينولوجيا مسارها كمنهج منذ ظهور «البحوث المنطقية» logische Untersuchengen سنة 1901، وفي هذه المرحلة تجلت الفينومينولوجيا كعلم وصفي ماهوي خالص، وتجلت مفاهيم مثل: القصدية والرد الماهوي، وعِيان الماهيات. وقيمة هذه «البحوث» كبيرة بالنسبة لمسار الفكر الفينومينولوجي، فهي تعلمنا ـ فيما يقول فاربر[17] ـ منهجاً جديداً للتفلسف حينما تقدم لنا أفضل ملامح البحث الفينومينولوجي، فهي تقدم لنا فينومينولوجيا وصفية «محايدة»، لا يمكن وصفها من الناحية المنهجية بأنها واقعية أو مثالية.

ولكن ـ على وجه التحديد ـ منذ ظهور الجزء الأول من مؤلف «أفكار نحو فينومينولوجيا خالصة وفلسفة فينومينولوجية» Ideen Zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (سنة 1913)، بدأ تطور جديد للفينومينولوجيا تجلت فيه مفاهيم من قبيل: المثالية الترانسندنتالية، والرد الفينومينولوجي، والتأسيس الفينومينولوجي. وليست هذه المرحلة من فكر هوسرل تسير في اتجاه مغاير للمرحلة السابقة، كلا.. إنها فحسب مجرد امتداد لها. فهوسرل في مؤلف «أفكار..» ـ بل وحتى فيما تلاه من مؤلفات ـ لم يتخل عن القضايا المطروحة في «البحوث» بل هو يضيف إليها «أفكاراً» جديدة، ويعيد طرح بعضها في ضوء هذا الجديد.

ومعنى هذا أن مرحلة الفينومينولوجيا الترانسندنتالية ـ بكل قضاياها ـ كانت مُضمَرة في المرحلة السابقة. وعلى هذا يمكن القول بأن هذه المرحلة الجديدة ليست خروجاً على المرحلة السابقة، بل الأصح أن نقول إنها خرجت من بطن هذه الأخيرة. فالرد الفينومينولوجي الذي كان كامناً في «البحوث المنطقية»، يظهر ويعلن عن نفسه

---

(17) Marvin Farber, **The Foundation of Phenomenology:** Edmund Husserl and the Quest for a Rigorous Science of Philosophy (Harvard University Press, 1943), p.490 f.

صراحة في «الأفكار»[18].

ولهذا، فإنني لم أشأ أن أقسم فكر هوسرل إلى مراحل تعسفية، وإنما سأحاول تتبع قضايا هذا الفكر بشكل يعكس تطوره الدينامي. على أن التناول لن يكون مقصوراً على هوسرل فحسب، بل سينطوي على موقف أتباعه وشراحه، خاصة فيما يتعلق بالقضايا التي كانت موضع خلاف. وذلك لأن فكر هوسرل في حد ذاته ليس مقصوداً بالنسبة لنا، فهو ليس إلا سلماً نحاول من خلاله الوصول إلى الملامح الأساسية للفينومينولوجيا كاتجاه وكمنهج. هذه الملامح ستكون بمثابة الأرضية التي سترتكز عليها دعائم بحثنا، أو بمثابة اللوحة التي سنخط عليها خطوطنا. وفي الصفحات التالية سنتناول القضايا الأساسية في هذا الاتجاه:

1 ـ القصدية (قصدية الوعي)

يقولْ جارودي: «إن الفكرة الرئيسية التي أدخلها هوسرل في الفلسفة المعاصرة، هي فكرة الاتجاه القصدي»[19]. وهناك شبه إجماع على هذا الرأي؛ فالحقيقة أننا عندما ننظر إلى فكرة القصدية intentionality من حيث معناها الواسع ودلالتها البعيدة، فإنها ستبدو لنا بمثابة صلب الفينومينولوجيا ذاتها.

وهوسرل نفسه يتناول فكرة القصدية بوصفها استبصاراً رئيسياً في تحليلة للوعي وخاصية مميزة للخبرة؛ «فالقصدية هي التي تميز الوعي بالمعنى الخصب للمصطلح، وتسوِّغ لنا وصف مجمل تيار الخبرة باعتباره في نفس الوقت تياراً للوعي ووحدة لوعي واحد» [20]»

فما القصدية؟ ما معنى «قصدية الوعي»؟ فنحن لن نفهم الوعي إلا ابتداء من فهمنا للقصدية، يجيب هوسرل: «نحن نفهم تحت اسم القصدية، تلك الخصوصية الفريدة للخبرة بوصفها وعياً بشيء ما [21]. فالإدراك هو إدراك لشيء ما، والحكم هو حكم على قضية معينة، والتقييم هو تقييم لقيمة ما، والحب يتعلق بموضوع الحب،

---

(18) د. محمود رجب، **المنهج الظاهرياتي في الفلسفة**، رسالة دكتوراه غير منشورة، انظر ص 207 وما بعدها.

(19) جارودي، **نظرات حول الانسان**، الترجمة العربية، ص 36.

(20) Husserl, **Ideas..**, p.242; also see: **Logical Investigations,** trans. J.N. Findlay, (Routledge and Kegan Paul, 1970), Vol. Two, Investigation V, Ch. Two (Consciousness as Intentional Experience) p.552 ff.

(21) Husserl, **Ideas...**, **Loc: cit.**; also see: **Logical Investigations,** p. 454.

والبهجة بموضوع البهجة. . إلخ. والوعي لا يكون متميزاً عن هذه الخبرات القصدية التي تظهر فيه، ولهذا تُسمَّى هذه الخبرات «ظواهرَ»، وخاصيتها الرئيسية أنها تكون «ظهوراً لـ «أو» «وعيابـ». وهكذا فإن الوعي يكون متجهاً دائماً نحو موضوع مرتبط به في لحظة ما. وبالتالي فإن الصيغة العامة لقصدية الوعي هي «إن كل وعي يكون وعياً بشيء ما» every consciousness is a consciousness of something.

ولقد أخذ هوسرل الفكرة عن أستاذه برنتانو Franz Brentano الذي أكد أن القصدية هي الخاصية الأساسية المميزة لكل الخبرات أو الظواهر النفسية، حيث ترتبط كل ظاهرة بموضوعها ارتباطاً تلازمياً، وهو الأمر الذي يعتبره هوسرل «اكتشافاً عظيماً، بدونه ما كان يمكن للفينومينولوجيا أن تقوم على الإطلاق»[22]. ولكن الحقيقة أن فكرة القصدية قد اتخذت على يد هوسرل أبعاداً جديدة، ودلالات عديدة، وتجاوزت إلى حد بعيد المعنى الضيق لنظرية أستاذه. فما الجديد الذي أتى به هوسرل؟

«إن كل وعي هو وعي بشيء ما». ما الجديد في هذا؟ قد يبدو لأول وهلة أننا هنا أمام تحصيل حاصل. ولكننا لن نفهم المغزى العميق لهذه العبارة القصيرة، إلا إذا فهمنا دوافعها في ذهن هوسرل، ونتائجها بالنسبة للاتجاه الفينومينولوجي ككل. ما الذي كان يقصده هوسرل من وراء هذه العبارة؟ الإجابة خطيرة: لقد كان يريد أن يقدم صياغة جديدة لنظرية المعرفة متجاوزاً التعارض الأزلي بين الواقعية والمثالية بمعناهما التقليدي، ومتجاوزاً الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع. إن جوهر فكرة القصدية ـ بل والفينومينولوجيا ككل ـ يكمن في أنها محاولة لتحقيق اتصالنا بالعالم الخارجي، وإقامة جسر يربط بيننا وبين العالم. ولذلك، فإن عبارة «إن كل وعي هو وعي بشيء ما»، إنما تعني ـ فيما تعني ـ أن أشياء أو موضوعات العالم الخارجي ليست منفصلة عن الذات الواعية، وأن العالم لا يمكن أن يحيا مستقلاً عن الوعي. وهي تعني أيضاً أن الذات ليست منفصلة عن العالم، تحيا في برج عاجي منغلقة على نفسها self - enclosed بتمثلاتها الحبيسة في باطنها. فالكوجيتو أو فعل التفكير cogito يكون مرتبطاً بموضوع التفكير cogitatum، والوعي يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعات، فهو دائماً «متجه نحو» موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله القصدية. وهذا المعنى يعبر عنه سارتر ـ في مقال له عن الاتجاه القصدي ـ تعبيراً بليغاً بقوله:

«يوجد الوعي والعالم في وقت واحد. فإذا كان العالم يقع بطبيعته خارج حدود الوعي، فإن وجوده مرتبط به ارتباطاً جوهرياً. . أما الوعي نفسه فقد تطهَّر. . ولا شيء أصبح موجوداً فيه سوى هذه الحركة التي تدفعه إلى أن يهرب من نفسه، وتلقى به

(22) Ibid., p.23.

خارج ذاته . . والمعرفة معناها أن يتجه نحو شيء ما . . تصور معي سلسلة من الدفعات التي تخرجنا من ذواتنا، وتلقي بنا في الخارج، بحيث لا تترك لنا فرصة التفكير في نفوسنا خلفها، بل تلقي بنا ـ على العكس من ذلك ـ أمامها متجاوزين إياها . . . . . إذا تصورت هذا فإنك ستفهم المعنى العميق وراء هذا الاكتشاف الذي قدمه هوسرل، والذي عبر عنه في هذه العبارة الشهيرة: كل وعي هو وعي بشيء ما . . وهذه الضرورة في أن يوجد الوعي باعتباره وعياً بشيء آخر غيره، هي التي يطلق عليها هوسرل اسم الاتجاه القصدي»(*).

ذلك هو المغزى العميق والبعيد للقصدية، وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم خصائص كثيرة أخرى تميز الاتجاه القصدي:

وأول ما نلاحظه هو أن «**ارتباط الوعي بموضوعه**» يعني «**توجه الوعي نحو موضوعه**»، وليس «**محايثة الموضوع في الوعي**». فعلاقة الوعي بموضوعه لا ينبغي أن تُفهَم على غرار العلاقة المكانية؛ فالموضوعات لا تكون في الوعي على نحو ما تكون الأشياء في صندوق ما. وقد كانت هذه الفكرة ركيزة أساسية في تحليل سارتر الفينومينولوجي للتخيل، والذي يكشف عن أن الصورة المتخيلة لا تكون في الوعي أو مباطنة فيه، وإنما هي أسلوب من أساليب الوعي حينما يقصد موضوعه.

وتوجه **الوعي نحو موضوعه يعني أنه فعل**؛ فالأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه أو يتجه إليه هي أفعال. وهذه الأفعال تتميز بأنها نسيج الوعي ذاته، إنها أفعال بلا فاعل، فهي الفعل والفاعل في وقت واحد، وهي الفعل والوعي في نفس الوقت؛ «فالوعي ليس مؤلفاً بقدر كبير من الأفعال، بقدر ما هو في حد ذاته نسيجاً للأفعال المستمرة والمتداخلة معاً في وحدة الزمان الباطني. وبهذا المعنى فإن «الفعل» act لم يعد يتضمن «فاعلاً» actor، اللهم إلا إذا كان «الوعي» consciousness يتضمن «واع» «consciousness - er»[23]. وهذا هو معنى تعبير سارتر البليغ «إن الوعي قد تطهّر، ولم يعد في باطنه شيء».

وإذا كانت قصدية الوعي أو توجهه نحو موضوعه تُعد فعلاً، فإن ذلك يعني أنه **ليست كل خبرة يرتبط فيها الوعي بموضوعه تكون قصدية**. فهوسرل لم يذهب مذهب برنتانو في القول بأن القصدية هي خاصية مميزة وضرورية لكل الظواهر أو الخبرات

(*) اقتبسه جارودي في **نظرات حول الانسان**، ص 45.

(23) Maurice Natanson, **Essays in Phenomenology** (The Hague: Martinus Nijhoff,1966), see: The Introduction by Natanson, p.14 f.

النفسية، وإنما هي تميز فقط الخبرات التي تُسمى أفعالاً. والقول بأنه ليست كل الخبرات تكون قصدية، هو أمر تثبته ـ فيما يرى هوسرل ـ[24] الإحساسات أو الخبرات الحسية؛ فاللذة الناتجة عن تذوق الطعام أو رحيق الزهور، والشعور بالألم الناتج عن موضوع فيزيقي معين كالحرق مثلاً، كل هذه الخبرات الحسية ليست أفعالاً؛ وبالتالي ليست قصدية. ومن هنا يقول هوسرل: «ولذلك فسوف نتجنب تماماً المصطلح «ظاهرة نفسية»، وسوف نتحدث عن «خبرات قصدية» . . .»[25].

إن الخبرات القصدية أفعال؛ لأنها تنطوي على ذلك الجهد الفعال ـ أو بتعبير هوسرل: «القصد الفعال» operative intention ـ الذي يتوجه به الوعي نحو موضوعاته محاولاً فهم ماهيتها عن طريق التأمل الانعكاسي. ولكن. . . ما الذي تقصده هذه الأفعال؟ إن تحليل بنية الفعل القصدي سوف يلقي الضوء على ذلك:

يميز هوسرل داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسيين: الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه «النوئزيس» noesis، أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه «النوئيما» noema، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي، فالنوئزيس والنوئيما يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية. وهما أيضاً يناظران ما أصبح يسميه في أعماله الأخيرة بالذات المفكرة أو فعل التفكير cogito الذي ينطوي على موضوع التفكير cogitatum.

والتحليل الهوسرلي لبنية الفعل القصدي قد كشف عن استبصار رئيس في فكر هوسرل، وهو أن هناك توازياً بين بنية الفعل النوئتيكي noetic act (أي الفعل القصدي في جانبه الذاتي) وبين المضمون النوئيماتيكي noematic content (أي النظير الموضوعي للفعل الذاتي). وفكرة التوازي هذه بين الفعل الذاتي ونظيره الموضوعي، بين بنية فعل المعرفة وبنية موضوع المعرفة، كان لها تأثير بالغ في مجال الوصف الفينومينولوجي للخبرة الجمالية عند رومان إنجاردن وميكيل دوفرين.

ويعد اكتشاف هوسرل للجانب «النوئيماتيكي» على قدر كبير من الأهمية؛ لأنه بمثابة مفتاح فكرة الماهية وعيان الماهية. فارتباط فعل القصد بموضوعه لا يعد ارتباطاً بواقعه تجريبية تحدث في العالم الخارجي، أو بموضوع فيزيقي، أو بمعطيات حسية، وإنما هو ارتباط بموضوع قصدي، أي بماهية خالصة تدرك حدسياً. وهذا يعني أن القصد يتصف بأن موضوعه يكون قصدياً فحسب، أي أن الموضوع يكون ـ على حد

(24) **Logical Investigations**, p.556; also see: ideas..., p.120 f.

(25) Ibid., p. 562.

تعبيـر فـاربـر[26] ـ حاضراً حضوراً قصدياً وليس موجوداً وجوداً واقعياً، ومثل هذه الخبرات يمكن أن تحدث دون أن يكون هناك وجود للموضوع، وفي هذه الحالة يكون الموضوع مقصوداً فحسب، ولكنه ـ في الواقع ـ يكون عدماً.

إن الموضوع الواقعي ـ وليكن تلك الشجرة التي أدركها ـ قد يطرأ عليه تغيير، فالشجرة قد تفقد أزهارها وتتغير ألوانها وظلالها بفعل الشمس والسحب، بل قد تدمرها النار، ومع ذلك تبقى الشجرة التي تمثلت لوعيي على حالها! ومعنى ذلك أن الموضوعات القصدية لا تتأثر بالتغيرات التي تطرأ على نظائرها في العالم الواقعي، فهي تتأثر فقط بما يطرأ على أفعال الوعي أو القصد من تغيير أو تعديل، أي بما يحدث داخل تيار الوعي ذاته[27].

وقصارى القول إن الموضوع القصدي هو موضوع مستقل، أي أنه يبقى مع الخبرة بصرف النظر عن وجود أو عدم وجود الموضوع الواقعي real object (wirkliche objekt).

وهذه الخاصية تسمى أحياناً «بالمعيار اللا ـ استدلالي» [28] ـ the noninference criterion للقضايا الفينومينولوجية التي يقرر فيها القصد أو الوعي شيئاً عن موضوعه. والمقصود به أن القضايا أو الوصف الفينومينولوجي لا يُستدل على صدقه أو كذبه من وجود أو عدم وجود موضوعه؛ لأن هذا الوصف قد يكون لموضوع خيالي أو حتى موضوع يظهر في هلوسة الإدراك الحسي. فالصدق هنا هو صدق وصف ما يظهر للوعي (أي الموضوع القصدي). وفي مقابل ذلك، فإن قضايا المعيار الاستدلالي هي تلك التي يقتضي صدقها وجود موضوعها.

وخاصية استقلال الموضوع القصدي عن الموضوع الواقعي قد انعكست بوضوح في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية، على نحو ما نجدها في تحليل سارتر للموضوع الجمالي بوصفه موضوعاً يكون مقصوداً باعتباره لا واقعياً، وفي تحليل رومان انجاردن للموضوع الجمالي بوصفه موضوعاً قصدياً خالصاً.

ولكن إذا كان الموضوع القصدي مستقلاً عن الموضوع الواقعي أو المُدرَك، فإن لهذا الموضوع الأخير دوراً في الخبرة القصدية؛ لأنه يمدنا «بالمادة الخام» التي تعد

(26) **The Foundation of Phenomenology...**, p. 341 f.

(27) See: Alfred Schutz, «Some Leading Concepts of Phenomenology», in **Natanson Essays in Phenomenology**, p. 29 f.

(28) Richard Schmitt, «Phenomenology», in **The Encyclopaedia of Philosophy**, p. 144 f.

جزءاً من مكونات هذه الخبرة. ومعنى هذا أن الخبرة القصدية تقوم على عناصر ثلاث يسميها هوسرل «القصديات» intentionalien وهي: الهيولي hyle، أي المادة أو المعطيات المادية المباطنة في الموضوع، ويسميها هوسرل أحياناً «المادي القبلي»، وفعل القصد (النوئزيس) واهب المعنى، والموضوع القصدي (أو النوئيما) وهو أشبه ما يكون بمركب أو نتاج لفعل القصد والهيولي. وبعبارة أخرى أدق، يمكن القول بأن الموضوع القصدي هو الموضوع الذي ينبثق على أرضية المادة المعطاة أو الهيولي بواسطة فعل القصد.

غير أن هناك خواصاً أخرى للقصدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما ذكرناه عن فعالية القصد ومكونات القصد. فالقصد يتميز بأنه يجسد ويوحد ويربط ويملأ[29]. فالقصد «يجسد»؛ لأن من خاصيته أن يشكل «المواد الخام» أو المعطيات الحسية (الهيولانية) helytic data ويحيلها إلى موضوع قصدي. والقصد «يوحد»؛ لأنه يقوم بلم شتات المعطيات المتنوعة المتتابعة على تيار الوعي، ويركزها في بؤرة واحدة، وينسبها إلى نفس الموضوع القصدي. وبدون هذه العملية لن يكون الوعي سوى تيار من الإدراكات المتعاقبة غير الموحدة. والقصد «يربط»؛ لأنه يربط المظاهر أو الأساليب المتنوعة التي يبدو عليها الموضوع، فكل مظهر لموضوع معطى يشير إلى مظاهر أخرى جانبية مرتبطة تشكل أفقه، وهذه العملية يسميها هوسرل «المنظورات الجانبية» (abschattungen) adumbrations؛ فالمظهر الأمامي للرأس مثلاً يشير إلى المظاهر الجانبية له، ويشير ـ بشكل أقل تحدداً ـ إلى الجانب الخلفي؛ وبالتالي فإنه يحدث توقعات لخبرات تالية لم تملأ بعد.

ومن هنا تأتي وظيفة القصد باعتباره «يملأ»، فأفعال الملء هي أفعال قصدية تهدف إلى ملء الأشكال الفارغة للقصديات بمضمون حدسي كما في الإدراك الحسي والتخيل. وأفعال الملء يكون فيها أحياناً نوع من التوقع، فعندما نستمع إلى بداية لحن مألوف لنا، فإن هذه البداية تثير قصديات محددة يتم ملؤها بواسطة تتابع نغمات اللحن. ولكن من الخطأ ـ فيما يبين لنا فاربر[30] ـ أن نظن أن كل علاقة بين قصد وامتلائه تكون علاقة توقع. فالقصد ليس توقعاً، فليس من الضروري بالنسبة له أن يتجه نحو حدوث شيء في المستقبل. فعندما أنظر إلى هذه السجادة التي اختفى جزء من رسمها عن نظري بفعل قطعة من الأثاث، فإن الجزء المرئي يثير قصديات تحاول إكمال اللاتحدد في ضوء المرئي المحدد، لكننا لا نتوقع أي شيء. وعلى هذا النحو

(29) See: Spiegelberg, **The Phenomenological Movement**, Vol. I, p.108 f.

(30) **The Foundation of Phenomenology**, p.406.

يمكن أن نفهم كيف يمكن للوعي القصدي أن يتجاوز* ما يكون معطى بالفعل لخبراتنا.

ورغم أن هوسرل لم يميز عملية الملء بشكل كاف عن القصديات المحضة mere intentions، فإنها قد تبلورت تماماً عند رومان إنجاردن، حينما وظف هذه الفكرة توظيفاً مدهشاً في وصفه الفينومينولوجي للخبرة الجمالية كخبرة قصدية بالعمل الفني، وظهرت عنده تحت اسم «التعيين» concretization، فالقصد عندما يملأ الفجوات في مظاهر الموضوع، فهو بذلك يقوم بتعيين لتلك المظاهر المعتمة وغير المحددة.

والقصد يتميز بأنه يؤسس موضوعه، وهذه الخاصية تنبثق بالضرورة من الخواص السابقة. وتأسيس القصد لموضوعه يعني أن الموضوع القصدي لم يعد يفهم على أنه ذلك الموضوع المشار إليه الموجود مسبقاً، وإنما هو ذلك الموضوع الذي يتأصل ويتأسس في الفعل القصدي. ولكن لأن هذه الخاصية الفريدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثالية التراسندنتالية، علاوة على أنها تثير إشكالات عديدة؛ فسوف نرجىء الحديث عنها.

2ـ الرد والتأسيس الفينومينولوجي

عندما يتحدث هوسرل في أعماله الأخيرة عن الرد والتأسيس الفينومينولوجي (أو الفينومينولوجيا التكوينية) من ناحية، وعن الذاتية أو المثالية التراسنندنتالية من ناحية أخرى، فإنه لا يتحدث عن عمليات أو مفاهيم مختلفة. فالرد والتكوين هما وجهان لعملة واحدة، أو عملية واحدة تهدف إلى تأسيس العالم في الذاتية. والممارسة الجذرية لمنهج الرد الفينومينولوجي تؤدي ـ فيما يرى هوسرل ـ إلى الذاتية الترانسندنتالية المكونة والسابقة على العالم[31]. وفي السطور التالية سنبين كيف انبثق مفهوم المثالية أو الذاتية التراسندنتالية من مفهوم الرد الفينومينولوجي:

ومنهج الرد يبدأ «بالإبوخية» epoché أو «تعليق الحكم على المعتقدات» sus-pension of beliefs التي تتعلق بالواقع حينما نكون في حالة الموقف الطبيعي الساذج، أي تعليق الحكم على كل معتقدات الحس المشترك التي تسلم بواقعية العالم الخارجي بما فيه من أشياء وأحداث: إن عالم الموقف الطبيعي هو عالم الواقع الزماني

(*) التجاوز هنا لا يعني التخلي عما هو معطى أو الانحراف عنه، وإنما يعني تجسيد وإكمال وملأ ذلك الذي يكون معطى، حيث إن معناه لا يكون مؤسساً جاهزاً.

(31) انظر: د. محمود رجب، **المنهج الظاهرياتي في الفلسفة**، ص 207 وما بعدها.

المكاني الذي أجده منتشراً أمامي، وهو عالم خبرتي الساذجة أو نظرتي الأولى التي ترى العالم على النحو الذي يوجد عليه بوصفه قائماً هناك، يتجاوزني. هذا العالم بكل معتقداتنا عنه ينبغي أن نشك فيه. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن الشك هنا ليس شكاً ديكارتياً، فليس هناك أي إنكار لوجود العالم الواقعي: فالشك أو الإبوخية تعني «تقويس» bracketing (einklammerung). معتقداتنا عن هذا العالم الواقعي، وليس إنكار وجود ما نعتقد فيه.

هذه الإبوخية هي بمثابة المرحلة السلبية والتمهيدية في عملية إجراء الرد الفينومينولوجي. والحقيقة أن هوسرل يتحدث عن سلسلة من الردود الفينومينولوجية، ولكن هناك خطوتين إيجابيتين أساسيتين في عملية الرد هما: الرد الماهوي eidetic reduction والرد الفينومينولوجي الكامل الذي أصبح هوسرل يسميه في كتاباته المتأخرة الرد الترانسندنتالي transcendental reduction.

والرد الماهوي هو ذلك الإجراء الذي فيه ننتقل من واقعة الوجود إلى الماهية، بهدف الوصول إلى الطابع المميز للظاهرة المعطاة لنا بعد تنقيتها مما هو فردي وعرضي. ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول بأن الوصول إلى الماهيات (الفينومينولوجية) لا يكون من خلال مقارنة أمثلة عديدة لمعطى من المعطيات (وبالتالي يكون انتقالاً تجريبياً عن طريق التعميم)، وإنما يكون من خلال إمعان النظر في حالة جزئية. وإمعان النظر هذا يسميه هوسرل «عيان الماهيات» wesensschauung، وهو ليس مجرد «حدس ماهوي» essential intuition بالمعنى الضيق للحدس، وإنما هو «رؤية ماهوية» eidetic seeing بالمعنى الواسع للرؤية التي يمكن أن يقوم فيها التخيل بدور هام:

لنفترض أنني أدرك هذا المكعب الخشبي الموضوع أمامي على المنضدة بغية أن أصل إلى الخصائص العامة في كل المكعبات، فلا شك أنني أكون حراً في أن أنقل هذا الموضوع المدرك إلى مستوى الخيال عن طريق تغيير ملامحه على التتابع: ألوانه، وحجمه، والمادة المصنوع منها، ومنظوره، والأشياء المحيطة به، وخلفيته. وهكذا فإنني أستطيع أن أتخيل عدداً لا حصر له من المكعبات. ولكن كل هذه الاختلافات لا تمس الخصائص العامة المميزة لكل المكعبات المتخيلة مثل: خاصية قائمية الزوايا، والتحدد بست مربعات، والجسمية. هذه الخصائص العامة الجوهرية هي الماهية العامة eidos للمكعب[32].

---

(32) Alfred Schutz, «Some Leading Concepts of Phenomenology», in **Essays in Phenomenology**, p.35.

ومن هنا كانت أهمية التخيل والموضوعات المتخيلة بالنسبة للموقف الفينومينولوجي، كأسلوب من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه، بغية فهم ماهيته. ومن هنا أيضاً يمكن أن نفهم اهتمام سارتر بالتخيل في تفسيره للخبرة الجمالية بالعمل الفني بوصفه موضوعاً متخيلاً ولا واقعياً.

ولا شك أن الإبوخية تساعدنا على إجراء الرد الماهوي؛ لأننا عندما نصرف النظر عن وجود الظاهرة ومعتقداتنا عنها، فإن ذلك يتيح لنا فهم ماهيتها وتحليلها ووصفها، دون اعتبار لواقعيتها.

ومع ذلك، فإن الفينومينولوجي في إجرائه للرد الماهوي يظل في عالم الموقف الطبيعي، فهو لم يتخلص منه تماماً؛ لأنه ما زال يحيا فيه. والرد الفينومينولوجي بمعناه التام، هو الذي سيتيح له الانتقال من عالم الموقف الطبيعي إلى الموقف الفينومينولوجي، وعندئذٍ سيتحول من عالم الموضوعات إلى عالم الخبرة الخالصة(33). إن الرد هنا لن يكتفي بالتوقف عن كل أحكام وجودية، ولا بالنظر إلى موضوعات العالم على أنها غير مستقلة ماهوياً عن الوعي، وإنما سيرى أنها غير مستقلة أيضاً من الناحية الوجودية. إن الرد هنا ليس مجرد تحول عن عالم الموقف الطبيعي، وإنما تحول أو إحالة إلى وعي ترانسندنتالي لا يرى للعالم أي وجود متعال transcendent على الذات، وبذلك يصبح الرد رداً ترانسندنتالياً transcendental reduction. وهكذا تؤدي الممارسة الجذرية للرد إلى مثالية ترانسندنتالية، أو ذات ترانسندنتالية مؤسسة للعالم.

ومصطلح «التأسيس» ظهر لأول مرة في كتاب «الأفكار..» متخذاً طابعاً سلبياً، وبما يوحي أحياناً بأن الظواهر هي التي تؤسس ذاتها في وعينا، على نحو ما يتجلى في خبرتنا الإدراكية (مثل تكوُّن صورة شخص ما في وعينا من خلال ملاحظتنا لسلوكه). ومن السمات المميزة للتأسيس السلبي - فيما يرى شبيجلبرج - اعتماده على مادة معطاة سلفاً hyle or pre - given material، وهو ما يبقى على عنصر واقعي قوي في قلب التأسيس الفينومينولوجي. ومع ذلك، فإن هوسرل. أصبح - تدريجياً - يضفي على التأسيس طابعاً إيجابياً ومثالياً، مؤكداً أن الوعي - أو الذات الترانسندنتالية - هو المسؤول عن عملية التأسيس(34). وهكذا بعد أن كان الوعي يتجه إلى موضوعه ليكتشف فيه المعنى والدلالة، أصبح هذا الموضوع نفسه يتأسس في الوعي، وليست له بنى مستقلة عن الوعي.

---

(33) Maurice Natanson, **Essays in Phenomenology**, see:Natansons's Introduction, p. 13 f.

(34) Spiegelberg, **The Phenomenological Movement**, Vol. I, .pp. 147 - 148.

لقد التمس هوسرل الجذور أو البدايات التي كان يبحث عنها في العودة إلى الأشياء، ولكنه شيئاً فشيئاً ـ وخلال عملية الحفر المستمر ـ وجد أن هذه الجذور تقع على بعد أكثر مما تصور، في الذات نفسها. وهكذا فإن مبدأ «العودة إلى الموضوع» قد لحق به مبدأ «العودة إلى الذات»، وهو ما جعل أتباعه ـ السائرين على الطريق «نحو الموضوع» ـ بعيدين عنه إلى حد كبير.

ومع ذلك، فإن هذين المبدأين ليسا متناقضين كما قد يبدو لأول وهلة؛ فهوسرل منذ البداية يرى الأشياء باعتبارها غير مستقلة عن الوعي، فهو منذ البداية يريد أن يصف الأشياء كما تبدو للوعي أو خبرة للذات. حقاً أن هذه الفينومينولوجيا الوصفية ليست فيها أي طابع مثالي، ومع ذلك فإنها لا يمكن أن تنكر كون أن الظواهر هي بالضرورة ما يظهر لذات، وأن الموضوع إنما يفهم في سياق التأمل الانعكاسي للوعي الذي يقصده. وهي لا يمكن أن تنكر بوجه عام أن كل خبرة تكون ـ بمعنى ما ـ ذاتية.

ومن هنا يقال إن الفينومينولوجيا الوصفية الخالصة ـ purely descriptive phenomenology أو ما يمكن تسميته بالفينومينولوجيا اللاترانسندنتالية - non transcendental phenomenology، إنما تكون ذاتية شأنها في ذلك شأن الفينومينولوجيا الترانسندنتالية، وكل ما هنالك هو أن هذا البعد الذاتي قد أصبح متأصلاً بعمق في هذه الأخيرة[35].

فبأي معنى تكون الفينومينولوجيا ذاتية؟ أو بتساؤل أدق: كيف نميز بين معنى الذاتية في الفينومينولوجيا عن المعاني الأخرى للذاتية؟ : إن الذاتية، أو ما هو ذاتي قد يستخدم بمعنى ما هو **شخصي خالص** merely personal، أي ما يعتمد على ذات سيكولوجية تجريبية ويختلف من شخص إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى وفقاً لظروف تجريبية. ويناظره الموضوعي بمعنى ما لا يكون موضوعاً لهذه الاختلافات الشخصية. والفينومينولوجيا ليست ذاتية بهذا المعنى؛ (لأن الذات الفينومينولوجية ليست ذاتا تجريبية، وإنما ذات محايدة كما بينما فيما سبق). وقد تستخدم كلمة «ذاتي» بمعنى ما يكون **معتمداً أو متوقفاً على ذات** dependent upon a subject، دون اعتبار لهوية الشخص أو مزاجه، وعلى نحو ما يعتمد تابع على متغير مستقل. والموضوعي المناظر له هو أي شيء لا تكون له أي صلة أو ارتباط ممكن بذات، وبذلك يكون مستقلاً عنها (وقد رأينا فيما سبق أن الفينومينولوجيا تناهض هذا المعنى). وقد يعني «الذاتي» ما

---

(35) See: Spiegelberg, «How subjective is Phenomenology?» in Natanson **Essays in Phenomenology**, p.139 ff, also see: Debabrata Sinha, **Studies in Phenomenology** p.57 f.

يكون مرتبطاً بذات subject related، دون أن يعني ذلك اعتماداً كلياً على الذات. وكل فينومينولوجيا ـ فيما يرى شبيجلبرج ـ تكون ذاتية بهذا المعنى الأخير[36].

وكل هذا صحيح. ولكن هناك تحفظاً هاماً: فإذا كانت الذاتية في الفينومينولوجيا تختلف عن المعاني التقليدية للذاتية، من حيث أنها تعني ارتباط الموضوع بالذات، فإن شكل هذا الارتباط يختلف في الفينومينولوجيا اللاترانسندنتالية عنه في الفينومينولوجيا الترانسندنتالية: فقد كان هناك توازن في الثقل بين الذات والموضوع، فالذات تتجه إلى الموضوع لتكتشف ماهيته فيه، في الظاهرة نفسها، ولكن هوسرل ـ بمثاليته الترانسندنتالية ـ قد أخل بهذا التوازن. وهوسرل يؤكد على أن مثاليته تختلف عن المثالية بمعناها التقليدي على نحو ما نلمسها لدى ديكارت وكانط خصوصاً؛ لأنها لا تبتدأ بفصل العالم عن الوعي أو الذات، ولا ترى أن وجود الذات يكون شرطاً ضرورياً لوجود موضوعات العالم. ولذا يقول هوسرل: «... إنني الآن ـ كما كنت على الدوام ـ أعتقد أن كل شكل من تيار الواقعية الفلسفية إنما يكون محالاً، تماماً مثلما تكون كل مثالية من ذلك النوع الذي تكون الواقعية على تضاد من براهينها، بل وتدحضها في واقع الأمر»[37]. ولكن الحقيقة أن مثالية هوسرل، وإن كانت لا تنكر وجود العالم الواقعي، فإنها ـ في نفس الوقت ـ لا ترى لهذا العالم أي وجود متعال على الذات. حقاً إن هوسرل يصرح بأن العالم الواقعي يكون فقط من حيث معنى وجوده ـ أي من حيث ماهيته ـ منسوباً إلى ذات ترانسندنتالية[38]. ولكن هذه النغمة تزداد حدة في مواضع أخرى من كتابات هوسرل التالية، ويصبح وجود العالم نفسه منسوباً إلى الذات. ففي المحاضرة الثالثة من محاضراته الأربع* عن «المنهج الفينومينولوجي والفلسفة الفينومينولوجية» يقول: «... هناك إمكانية واحدة فقط لوجود مطلق عياني هو: وجود الذاتية الترانسندنتالية المكتملة بشكل عياني. إنها «الجوهر» الأصيل الوحيد. فالذات تكون على ما هي عليه من خلال معناها الأساسي الخاص بها. وهكذا فإن الذات تؤسس نفسها لنفسها كوجود. فكل وجود آخر يكون فحسب منسوباً للذات، ويكون محصوراً داخل قصدية الذاتية»[39]، وفي هذه الحالة لا يكون لوجود الموضوع أي فعالية، فهو يكون وجوداً منفعلا فقط، وجوده وعدمه

---

(36) Ibid., p.137 f.

(37) Husserl, Ideas..., p.19.

(38) Ibid., p.12.

(39) **Husserl Shorter Works**, p. 72.

(*) ألقيت هذه المحاضرات على الجمهور الانجليزي في لندن، والأرجح أن ذلك كان سنة 1922.

سواء. وفارق كبير بين أن يسهم الوعي في تأسيس موضوعه، بأن يتجه إليه محاولاً فهم بنيته ومظاهره وأن يربطها ويملؤها ويجسدها، وبين أن تتأسس هذه البنية داخل الوعي.

إن قلة من رفاق وتلاميذ هوسرل كانوا على استعداد لقبول موقفه هذا. وقد ظل من ارتبطوا بالحركة الفينومينولوجية القديمة لدائرتي ميونخ وجيتنجن على موقف الفينومينولوجيا اللاترانسندنتالية، ومن هؤلاء: ألكسندر بفيندر A. Pfänder وأدولف ريناخ A. Reinach وموريتس جيجر M. Geiger، وتبعهم رومان إنجاردن. أما هيدجر فقد شاركهم في رفض الانجراف في تيار المثالية الترانسندنتالية، ولكنه جرف الفينومينولوجيا ذاتها إلى مسار جديد. أما الفينومينولوجيون الفرنسيون التالين لهؤلاء الأولين - من أمثال سارتر وميرلوبونتي - فقد عملوا على أقلمة الفينومينولوجيا داخل سياق فلسفاتهم، ولكنهم في النهاية ظلوا مخلصين للتعاليم الفينومينولوجية الأولى، وخاصة فيما يتعلق بعلاقة الوعي بالعالم ومحاولة تجاوز ثنائية الذات - الموضوع.

ولقد رأى سارتر تحول هوسرل إلى المثالية الترانسندنتالية على أنه ليس ضرورياً فحسب، بل إنه أيضاً ضار بالنظرية الفينومينولوجية. فبعد أن نظر هوسرل للوعي أو الأنا بوصفه متضمناً في الأفعال القصدية ومن خلالها، ويكون مشعوراً به بعد التأمل الانعكاسي، وليس قبله، راح ينظر إليه باعتباره حاضراً حضوراً قبلياً، وتشع منه كل الأفعال القصدية(40)

لقد صرح هوسرل في خطاب لإنجاردن بأن تلاميذه قد سار كل منهم في مجالات اهتمامه الخاصة. ورغم أن إنجاردن قد تحول إلى صياغة فينومينولوجية خاصة به، إلا أن هوسرل كان يعتبره واحداً من أخلص تلاميذه. وربما لثقة هوسرل في إنجاردن وتوقيره له، طُلِب منه أن يعلق على كتاب «التأملات» الديكارتية» لهوسرل، وقد قام إنجاردن بإبداء ملاحظات نقدية على «التأملات الأربعة الأولى. وقد تأثر هوسرل بهذه الملاحظات حتى إنه طلب إدراجها مع النص في الطبعة الألمانية(41)

ومن هنا نعتقد أن نقد إنجاردن لموقف هوسرل المتأخر يتميز بالصدق والمحايدة: فرغم أن إنجاردن لم يساير هوسرل في موقفه هذا، فإنه لم يكن يهدف

---

(40) Natanson, **Essays in Phenomenology**, the Introduction, p.17.

(41) Dalas Laskey,«Ingarden Criticism of Husserl», in **Analecta Husserliana**, Vol. II (The Later Husserl and the Idea of Phenomenology), ed. Anna - Teresa Tymieniecka,(Holland: D Reidel Publishing Company, 1969), p. 48.

إلى جر الفينومينولوجيا إلى مسارات أخرى خارجها، بل عكف على تعديل مسار المنهج الفينومينولوجي ذاته، ومعالجة وجوه القصور فيه، وممارسته تطبيقياً على هذا الأساس.

وإنجاردن يلاحظ أن المثالية الترانسندنتالية ليست نتاجاً ضرورياً للرد الفينومينولوجي، فاستخدام الرد في حد ذاته لا يؤدي إلى أي حل مثالي، ولكن تحليل هوسرل للإدراك الخارجي، وتحليله التأسيسي لموضوعات العالم الواقعي، هو ما أفضى به إلى هذا الحل(42). وهذا يعني أن الرد الفينومينولوجي حينما يُنظر إليه على أنه عملية منهجية فحسب، أي عملية لا تحدد مسبقاً، ولا يراد من ورائها، أي حل وجودي لمشكلة العلاقة الوجودية للعالم بالوعي، فإنه يترك المجال مفتوحاً لإمكانية تحقيق أي حل للمشكلة(43). وهذا ما لم يفعله هوسرل، فقد كان يمارس الرد ونظره موجه نحو المثالية الترانسندنتالية. وخلاصة القول إن إنجاردن يرى «.. أن هذا الرد ينبغي ألا يؤدي ـ على نحو ما أدى في الجزء الأول من كتاب الأفكار، لهوسرل ـ إلى قضايا عن الموضوعات الواقعية، لا بروح الحل الواقعي ولا بروح الحل المثالي»(44).

وبالإضافة إلى ذلك ينتقد إنجاردن تصور هوسرل للذات الترانسندنتالية على نحو ما يتجلى بوضوح ويصل إلى ذروته في «التأملات الديكارتية». فقد جعل هوسرل الأنا أو الذات سابقة على الوجود الطبيعي للعالم، فالوجود الطبيعي للعالم يعد ثانوياً ويفترض على الدوام مجال الوجود الترانسندنتالي، ولكن النتيجة التي يخلص إليها هوسرل وهي: أن وجود العالم يفترض وجود الذات الخالصة، تنطوي على افتراض بوجود هوية بين «الوجود الطبيعي للعالم» و«وجود العالم كما أفهمه»، وهذا القرار ينطوي على توكيد ميتافيزيقي(45).

ولذلك فقد رأى إنجاردن أن المشكلة الأونطولوجية للمثالية بوجه عام، هي نفس المشكلة في مثالية هوسرل الترانسندنتالية، وهي الاعتقاد في أن هناك تماثلاً في الهوية بين الوجود ـ أو الواقع على الأدق ـ وبين الوعي الخالص. وإنجاردن يقر بأن هذا لم يكن هو موقف هوسرل في «البحوث المنطقية»، بل ويرى أن هناك في «الأفكار» أيضاً ما يخالف هذا الاعتقاد السائد في المثالية بوجه عام، ولكن تطور سياق البحث في

---

(42) Roman Ingarden, **On the Motives which led Husserl to Transcendental Idealism**; translated from the polish by Arnor Hannibalsson,(The Hague:Martinus Nijhoff,1975), p.13 ff.

(43) Ibid., p.39 ff.

(44) Ibid., p.43.

(45) Dallas Laskey,«Ingarden Criticism of Husserl», in «**Analecta Husserliana**», Vol., II., p. 50 f.

«الأفكار» قد أفضى - فيما يرى إنجاردن - إلى هذه النتيجة أو الموقف الذي أصبح فيما بعد متفشياً في كتاباته. وفي هذا الصدد يقول إنجاردن في خطابه لهوسرل المؤرخ في سنة 1918:

«. . . إن الموقف في «الأفكار» يبدو للوهلة الأولى على أنه بالقطع ليس موقفاً مثالياً بهذا المعنى [أي بالمعنى السالف الذكر للمثالية بوجه عام]. فليس هناك أحد قد شدد بقوة على عدم تجانس «الواقع» والوعي مثلما فعلت أنت في «الأفكار». ورغم ذلك، فإن هذا الموقف الأصيل - على حد فهمي لك - يتغير في سياق البحث بشكل يتم فيه إنكار الاختلاف الجوهري من الأساس، أو يتم تأسيسه داخل قسمة فعل القصد وموضوع القصد. . . وهذا يحدث - من ناحية - بواسطة تعريف «الواقع» بوصفه شيئاً مقصوداً فقط، ووراء هذا فإنه يكون عدماً، ويحدث - من ناحية أخرى - بواسطة توسيع ماهية الوعي داخل مجال الموضوع القصدي، ووفقاً لهذه الرؤية، فإن الشيء - على سبيل المثال - بوصفه نظيراً متلازماً لحشد من الإدراكات الحسية، لا يكون - في حقيقة الأمر - سوى معنى نوئيماتيكي [وهو المعنى الذي يوهب له كموضوع قصدي](*) (ووراء هذا، فإنه يكون عدماً)(46).

إن هوسرل لا يرى للعالم وموضوعاته أي وجود متعال على الذات: فهوسرل يرى أن الموضوع المتعالي الذي لا يشكل أي جزء أو لحظة من الوعي الخالص ويقع كلية خارجه، هو موضوع ليس له وجود، ولا يمكن له أن يوجد. وهكذا، فإن وجود الموضوع يكون مستمداً من الذاتية أي من أفعال الوعي الملازمة له؛ وبالتالي يكون وجوده مستنفداً في كونه موضوعاً للفكر a cogitatum أو موضوعاً قصدياً. وفي مقابل ذلك، يرى إنجاردن أن أي موضوع قصدي يكون «متعالياً» بالنسبة للأفعال الواعية، بل هو يتعالى حتى على حشد «المنظورات الجانبية» abschattungen التي يظهر فيها بالنسبة للذات. وعلى هذا النحو، فإن الموضوع لا يكون متعالياً فحسب بالنسبة للأفعال الواعية، وإنما أيضاً بالنسبة للمعنى الذي به يكون موضوعاً قصدياً، وهذا يعني أنه ينطوي على تحديداته الصورية والمادية داخل ذاته، وأنه يكون له حشد من التحديدات الخاصة به(47).

(*) ما يرد في الاقتباس داخل هذه الأقواس [ ]، فإنه يكون إضافة من جانبنا لإيضاح معنى أو التعليق عليه. أما ما يرد داخل هذه الأقواس ( )، فإنه يكون جزءاً من النص الأصلي المقتبس.

(46) «Ingarden's Letter toHusserl»; in **Analecta Husserliana,** Vol. IV. (Ingardenia), pp. 422 - 423.

(47) Ingarden, «What is new in Husserl's Crisis?», in **Analecta Husserliana,** Vol. II,. p.35 f.

ومن المهم أن نلاحظ أن تعالي الموضوع القصدي على الوعي عند إنجاردن، لا يعني عدم ارتباطه بالوعي، وإنما يعني أنه تكون له بنية مستقلة رغم كونه مقصوداً ومرتبطاً بالوعي. ونحن إذا كنا نعرف أسلوب وجود هذا الموضوع المتعالي فقط من خلال أفعال الذات العارفة، فإن هذا لا يعني أنه يكون مديناً بوجوده لهذه الأفعال. إن هذا يمكن أن يحدث فقط بالنسبة للموضوعات القصدية الخالصة على نحو ما يتم خلقها في الشعر على سبيل المثال: «فهذه الموضوعات يتم تأليفها في أفعال الوعي بحرية وإبداعية، بفضل القصديات المتضمنة في هذه الأفعال، ولكنها لا تستحيل إلى موضوعات يكون لها وجود مستقل أو وجود في ذاتها، حتى إذا حولها وسيط اللغة ـ على سبيل المثال ـ إلى موضوعات يمكن تناولها بطريقة ذاتية مشتركة[48]». وبذلك فإن هذه الموضوعات القصدية الخالصة لا يكون لها تحديدات صورية خاصة بها، ومستقلة عن الوعي، أي أن هذه التحديدات تكون من خلق ـ وكامنة في ـ أفعال الوعي المُبدِع. أما بالنسبة للموضوعات الأخرى التي يكون لها وجود مستقل، فإن أفعال الوعي أو المعرفة لا يكون لها مثل هذه الحرية في خلق وتحديد موضوعاتها. فهي تخضع ذاتها لموضوعاتها، وفي هذا الخضوع فإنه لا أفعال المعرفة ولا المعرفة ذاتها تكون حرة.

إن إنجاردن لا يريد أن يخلص من هذا إلى تفسير عملية المعرفة ـ كما في نظرية المعرفة (أو السيكولوجيا) الوضعية الواقعية المألوفة ـ على أنها عملية يتحدد مسارها وشكلها سببياً بواسطة الموضوع المعروف المستقل الوجود، فالمعرفة ليست مجرد انعكاس أو انطباع التأثيرات الواقعية للموضوع على الذات. ولكنه في نفس الوقت لا يريد ـ بخلاف هوسرل ـ أن يجعل الموضوع مستنفداً في الذات أو فعل المعرفة، وكأن الموضوع ليست له بنية وجودية خارج نطاق الوعي أو الذات العارفة، وكأن هذه الأخيرة تكون حرة حرية مطلقة في خلق موضوعها. ولكن الواقع ـ فيما يرى إنجاردن ـ أن جهد الذات العارفة يكمن في تشكيل معنى محتوى أفعال المعرفة على ذلك النحو الذي يتوافق فيه هذا المعنى مع أسلوب الوجود، والتحدد الذي يكون عليه موضوع المعرفة. وبالتالي فإن عملية المعرفة لا تكون حرة وإبداعية بشكل تعسفي، «. . . فماهية هذه العملية تكون محددة على الأقل بكونها **تنشأ من ميل إلى التوافق مع شيء ما ليس هو ذاته من خلقها**، وإنما تجده فحسب، ويكون صدق رسالتها متوقفاً على مدى توافقها مع هذا الشيء اللامخلوق»[49]. والتوافق هنا يعني أن الذات تكون

(48) Ibid., p.37.

(49) Ibid., p.38.

مهتمة في كل خطوة بأن تخضع نفسها للموضوع الملحوظ، أن تسلم له سمعها، وأن تلاحظ فقط ما يكون ماثلاً فيه، وما قد تعلمته من هذا الموضوع ذاته . والذات يمكن أن تمارس هذه العملية في ظل حماية «الإبوخية الترانسندنتالية» (أي دون التأثر بأية معتقدات عن الوجود الواقعي للموضوع)، وترى فيه فقط ما تراه، وبعدئذ يمكن للمرء أن يتبين في مسار المعرفة ذاتها أين ومتى أخضعت المعرفة ذاتها ويجب أن تخضع ذاتها للموضوع، وأين أضافت شيئاً ما بشكل مستقل[50].

ها هنا تتأسس صيغة جديدة للتأسيس الفينومينولوجي، بشكل يتجاوز منظور هوسرل ويعالج أوجه القصور فيه. فعملية التأسيس ليست مقصورة على الوعي، وإنما يقوم فيها موضوع الوعي أو محتوى خبرتنا بدور هام. إن دراسة إنجاردن للإدراك الحسي، أظهرت له أن فهم تأسيس الموضوع في الوعي يقتضي أولاً فهم بنية هذا الموضوع: أي صورته وتأسيسه المادي its material constitution وأسلوبه في الوجود its mode of being، وعندئذ فقط يمكن أن نعرف كيف يتأسس في أساليب عديدة للوعي. وهذا يعني أن البحث الأونطولوجي للموضوع (أي دراسة بنيته الوجودية) ينبغي أن يسبق المنظور الفينومينولوجي التأسيسي[51].

إن كل موضوع يعطي لنا في خبرة، وبالتالي يكون مرتبطاً بالوعي، ولكنه في نفس الوقت تكون له بنية خاصة به. وبذلك ينجح إنجاردن في إزالة التعارض بين الترانسندنتالي transcendental والمتعالي transcendent، ويتجاوز ثنائية الذات ـ الموضوع، وبذلك يبقى على المشروع الفينومينولوجي الأول. وهذا هو ما أخفق فيه هوسرل بمشروعه الأخير.

3 ـ فكرة العالم المعيش

ومثلما تجاوز إنجاردن هوسرل وعدل من موقفه، فإن كثيراً من أتباعه الآخرين ـ الذين ساروا في مجال اهتماماتهم الخاصة ـ استطاعوا أيضاً تجاوزه، على نحو ما يتضح في تناولهم لفكرة «العالم المعيش life - world (lebenswelt)» أو عالم الخبرة المعيشة world of lived experience.

وفكرة العالم المعيش قد انبثقت من دراسة وطبع أعمال هوسرل غير المنشورة. وقدمها ميرلوبونتي في كتاباته على أساس من دراسته للأجزاء غير المنشورة من «أزمة العلوم..». والحقيقة أن هوسرل قد رأى أن أزمة العلوم ترجع ـ في جانب منها ـ إلى إهمالها للعالم المعيش الذي ينبغي أن تبدأ منه. لقد أغفلت الوضعية العلمية عالم

---

(50) Ibid., loc. cit.

(51) Dallas Laskey, «Ingarden Criticism of Husserl», in **Analecta Husserliana,** Vol. II., p.53 f.

الخبرة، والفلسفة يمكن أن تتجاوز ذلك بأن تركز انتباهها على الحقائق البسيطة للعالم المعيش، من قبيل: أنني لي بدن، وأنني أحيا في جماعة مشتركة، وأن العالم يوجد. . الخ، وهي الحقائق التي تركها العلم بلا تفسير، وبذلك فإن العلم يميل إلى إخفاء العالم عنا من حيث هو عالمنا الخاص.

وفي نفس هذا الاتجاه، سار بعض أتباعه ليعمقوا الفجوة بين الفينومينولوجيا وموقف الوضعية العلمية والمنطقية. فظهر كتاب هيدجر «الوجود والزمان» سنة 1927، ودراسة ماكس شيلر عن «وضع الإنسان في الكون» سنة 1928. ولكن أهداف هوسرل لم تبلغ بالطبع ما بلغه أتباعه، وكانت الدوافع مختلفة في الحالتين:

لقد أراد هوسرل بفكرة العالم المعيش أن يرتد إلى الموقف الفينومينولوجي في بدايته، أو بعبارة أدق: أن يتجاوز الإشكالات التى أثارتها مثاليته الترانسندنتالية، وفكرة التأسيس الفينومينولوجي. فالعالم المعيش هو العالم الذي نجد أنفسنا فيه، وهو - كما يرى هوسرل(52) - العالم بوصفه معطى لنا بشكل مسبق pre - given، عالم الموقف الطبيعي السابق على المعرفة والتأمل والإبوخية. ومن هنا يرى إنجاردن(53) أن فكرة العالم المعيش ليست اكتشافاً عظيماً في مؤلف «أزمة العلوم» كما يزعم البعض؛ لأنها ليست شيئاً آخر سوى عالم الموقف الطبيعي الذي طرحه هوسرل في الجزء الأول من «الأفكار».

ولكن الموقف بالنسبة لهوسرل يصبح مختلفاً، عندما يصبح السؤال هو: كيف ندرس ونفهم معنى هذا العالم؟ هنا يصبح هوسرل نفسه في أزمة حقيقية، فهو بعد أن وصل إلى الذات الترانسندنتالية كان أمام صعوبة في تفسير العالم الواقعي المحيط به، «فالحقيقة أن هوسرل قد تحيَّر في كيفية عبور الهوّة بين **الأنا المطلق**، وواقع **العالم المعيش التاريخي**»(54). ولذلك لم يستطع أن ينظر إلى هذا العالم إلا من موضعه الذي انتهى إليه: من الذاتية الترانسندنتالية أو الأنا المطلق، ورأى أن هذا العالم (عالم الموقف الطبيعي) لا يمكن دراسته إلا من خلال الإبوخية التامة، ورده إلى الذات ليصبح ذلك العالم الذي يكون له معنى بالنسبة لحياتي الواعية. فقد رأى هوسرل(55)

---

(52) Husserl, The crisis of European sciences and Transcendental Phenomenology; trans. David Carr, (**Evanston:** Northwestern University Press, 1970), p.154.

(53) Ingarden, «What is New in The «Crisis»?», in **Analecta Husserliana,** p. 30.

(54) Edo Pivcevic, **Husserl and Phenomenology** (London, Hutchinson University Library, 1970), p. 90.

(55) Husserl, op.cit.

أن أشياء العالم متغيرة على الدوام في «صيرورة هيرقليطية». ولذلك ينبغي ألا نهتم بما تكون عليه الأشياء الواقعية في هذا العالم، وإنما نهتم فقط بمعنى هذا العالم كما يبدو في خبرتي.

ويمكن القول بأن فكرة العالم المعيش قد كشفت بوضوح عن أزمة الفكر الهوسرلي، «فانشغال هوسرل بالعالم المعيش لم يكن فحسب تعبيراً عن رغبته في كشف القصور الفلسفي في «الوضعية العلمية»، وإنما كان أيضاً علامة على أنه قد أصبح واعياً بشكل قلق بوجوه قصور تحليله الترانسندنتالي. وهو قد أراد أن يستبعد أوجه القصور هذه، ولكن هذا كان ممكناً فقط من خلال التخلي عن أجزاء كبيرة من نظريته، وهو لم يكن على استعداد ليذهب إلى هذا الحد»[56] والأزمة هنا هي أيضاً أزمة التعارض بين الترانسندنتالي والمتعالي. وهي أزمة لم تكن واردة، وليس لها موضع في فكر أتباعه في تناولهم لفكرة العالم المعيش، لأنهم كانوا قد تخلصوا من المفهوم الهوسرلي للأنا الترانسندنتالي المطلق:

لقد استلهم أتباع هوسرل ـ وخاصة الوجوديين الفينومينولوجيين ـ فكرة العالم المعيش منه، واستطاعوا تطويرها متجاوزين هوسرل، وبما يتفق ـ في نفس الوقت ـ مع المشروع الفينومينولوجي الأول الذي يحاول فهم علاقة الوعي بالعالم بمنأى عن الذاتية والموضوعية، وعن الواقعية والمثالية. لقد نظر هؤلاء إلى فكرة العالم المعيش على أنها تطوير لفكرة القصدية في مجال الفعل. فالوعي القاصد ليس مرتبطاً بموضوعه فحسب، بل إنه ملتحم بموضوعاته وبالعالم، ومنخرط فيه. ومن هنا رأى سارتر[57] أن الأنا ليس خارج العالم، بل هو موجود في العالم، فهو ليس مطلقاً وليس خالقاً للعالم، لأننا لا يمكن أن ننتزع جزءاً من الإنسان هو ذاته أو وعيه ونضعه أو نلقي به خارج العالم. وهيدجر ـ من قبل الوجوديين ـ قد تجاوز مفهوم هوسرل، فقد نظر إلى هذا الوعي على أنه هو نفسه الوجود الإنساني الملقى به في العالم و«المتجه نحو»: ومن هنا، فإننا ننظر بعين الارتياب إلى قول ميرلوبونتي[58] بأن مجمل «الوجود والزمان» ينبثق من مفهوم هوسرل عن العالم المعيش أو مفهوم العالم الطبيعي natür-licher weltbegriff، اللهم إلا إذا فهمنا معنى الانبثاق هنا على أنه ما يخرج من الشيء ويتجاوزه، ويصبح مغايراً له.

---

(57) Edo Pevcevic, op. cit., p.91.

(56) سارتر، تعالي الأنا موجود، ترجمة وتقديم وتعليق د. حسن حنفي (بيروت: دار التنوير، 1982، ص 102 وما بعدها

(58) **Phenomenology of Perception, p. vii.**

إن الوجوديين يفهمون عالم الخبرة المعيشة على أنه ذلك اللقاء المباشر السابق على التأمل بين الوعي والعالم، إنه تلك الخبرة السابقة على التأمل الانعكاسي pre - reflective experience . وموقف الوجوديين هنا هو موقف الفينومينولوجيين الأول، فهؤلاء قد نظروا إلى الخبرة السابقة على التأمل على أنها نظام من القصديات منفتح على العالم، عالم ينتمي إلى وجود الإنسان ذاته السابق على الإدراكات التصورية العلمية والفلسفية. وهم قد لاحظوا الحقيقة الواضحة بأننا قبل أن نبدأ في تأمل العالم، فإننا نكون فيه من قبل ومكتنفين به، وبعد أن نتأمله، فإننا نجد أنفسنا ما زلنا فيه»[59]. وهكذا ينظر الفينومينولوجي الوجودي للعالم نظرة ميرلوبونتي له عندما يقول: «. . . والفينومينولوجيا أيضاً هي فلسفة يكون العالم بالنسبة لها قائماً هناك already there من قبل أن يبدأ التأمل - أي باعتباره حضوراً لا يمكن استلابه، وكل جهودها تكون مركزة في إعادة تحقيق اتصال أولي ومباشر بالعالم. . »[60]. وهكذا فإنه قبل التأمل والمعرفة، تكون هناك حالة ما قبل التأمل والمعرفة، والوعي قبل أن يكون متأملاً لموضوعاته، فإنه يكون من قبل في خبرة مباشرة مع موضوعات وأشياء العالم . وهذه الخبرة المباشرة نفسها (خبرة ما قبل التأملي)، هي ما يتيح للوعي بعد ذلك أن يفحص ماهياته عن طريق التأمل الانعكاسي بطريقة سابقة على كل التصورات العلمية والميتافيزيقية، ومتحررة منها.

على هذا النحو فهم الوجوديون الفينومينولوجيون فكرة العالم المعيش في ضوء المشروع الفينومينولوجي الأول الذي يدعو إلى الارتداد لعالم الأشياء، وهو ارتداد لم يصبح هوسرل نفسه قادراً عليه بعد أن رد الأشياء ذاتها والعالم إلى الذات. إن فهم العالم المعيش لا يقتضي رده إلى الذات، بل إن الذات نفسها ينبغي أن تخرج إلى العالم، وعلى ذلك النحو فقط يمكن التخلص نهائياً من ذلك التعارض الديكارتي القديم بن الباطن والخارج، بين الروح أو الذات أو الوعي وبين المادة أو العالم أو البدن. وبذلك يصبح الإنسان ملتحماً بالعالم ومنخرطاً فيه من خلال وجوده، بما في ذلك وجوده البدني، ويصبح جهازاً متحركاً من القصديات لا تنفصل فيه الذات عن البدن والعالم، «فبدون البدن والعالم فإن الذات تفقد ماهيتها أي لا تكون ذاتاً بشرية، فالذات تحتاج إلى شيء مغاير لها - البدن والعالم - كي تكون ذاتاً، إن الذات البشرية ليست ذاتاً مطلقة، وإنما ذات في العالم»[61]. ومن هنا فإن مفهوم العالم المعيش

---

(59) Arturo Fallico, **Art and Existentialism** (N.J.: Prentic - Hall, Inc., 1962), p. 3.

(60) Merleau - Ponty, **op. cit., loc. cit.**

(61) William Luijpen and Henry Koren, **A First Introduction to Existential Phenomenology** (Dequesne University Press, 1969), p. 33.

أصبح يترجم إلى صيغة جديدة هي «الوجود في العالم» in - der - Welt - Sein (lêtre au monde) وهي صيغة رددها أول الأمر هيدجر، وتلقاها من بعده الوجوديون من أمثال سارتر وميرلوبونتي.

هذا الفهم لمفهوم العالم المعيش بوصفه خبرة بما هو سابق على التأمل، وخبرة يقوم فيها البدن بدور هام، هذا الفهم قد اتخذ أساساً يقوم عليه التحليل الفينومينولوجي للإدراك الحسي ودوره في الخبرة الجمالية عند ميرلوبونتي ودوفرين.

ثالثاً ـ ثوابت المنهج الفينومينولوجي

وبعد، فهل نستطيع أن نزعم أننا قد وصلنا من خلال المعالجة السابقة إلى إجابة حاسمة عن السؤال «ما الفينومينولوجيا؟»؟ ربما نكون قد وصلنا إلى رؤية عامة شبه شمولية للفينومينولوجيا من حيث تطورها الدينامي، وهي رؤية أظهرت الخصوبة والتنوع ـ بل والاختلافات ـ في تناول قضاياها ومباحثها، أكثر مما أظهرت لنا الوحدة العضوية فيها. ولكي تصبح هذه الرؤية أكثر تحدداً، فإننا ينبغي أن نفرغها من محتواها، ونركز نظرنا فقط على العناصر الثابتة في **المنهج الفينومينولوجي نفسه**. فالمنهج هو ما يميز الفينومينولوجيا ويحدد ملامحها، ولذلك يقول شبيجلبرج: «إن هناك اختلافاً ضئيلاً بين الفينومينولوجيين فيما يتعلق بالمنهج»[62].

حقاً لقد عالجنا الفينومينولوجيا فيما سبق باعتبارها منهجاً، ولكننا لم ننظر إلى قضايا هذا المنهج باعتبارها قوالب فارغة. وقد رأينا أن الخلاف الرئيسي بين هوسرل وأتباعه، كان حول المثالية الترانسندنتالية ومفهوم الأنا المطلق. والمثالية الترانسندنتالية ليست خطوة منهجية، وإنما هي موقف ميتافيزيقي توكيدي اعتقد هوسرل ـ خطأً ـ أنه كان نتاجاً ضرورياً للرد كخطوة منهجية. ولذلك فإن مفهوم المثالية الترانسندنتالية يمكن حذفه تماماً، دون أن نلحق ضرراً بالمنهج الفينومينولوجي نفسه.

ويتضح من هذا أننا كي نقدم إجابة محددة على السؤال «ما الفينومينولوجيا؟»، فإن هذا يقتضي صياغة السؤال نفسه بشكل جديد ليصبح: ما العناصر الأساسية التي تميز الفينومينولوجيا كمنهج؟ أو: ما هي القوالب الفارغة للمنهج الفينومينولوجي؟ هذه العناصر الأساسية أو القوالب الفارغة هي الحد الأدنى أو المعيار الذي سوف نستند إليه، ونستطيع بمقتضاه أن نحكم أين كان الفيلسوف مراعياً للمنهج الفينومينولوجي في تطبيقه لقضية ما، وأين انحرف عن هذا المنهج.

وفي السطور التالية سوف نجيب إجابة مختصرة عن هذا السؤال، لأنها إجابة

---

(62) **The Phenomenological Movement,** Vol. II., p.653.

سوف تستخلَص، في جانب كبير منها - مما تقدم:

1 - تجاوز ثنائية الذات - الموضوع

إن الخطوة المنهجية الأولى بالنسبة لأي فيلسوف فينومينولوجي هي: تجاوز مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع يريد كلٍ منهما أن يستحوذ على الآخر وأن يلغي وجوده. ولقد كانت فكرة القصدية ومفهوماً «العالم المعيش» «والوجود في العالم»، بمثابة تنويعات أو تجسيدات متنوعة لهذه الخطوة المنهجية الأولية. حقاً أن هوسرل قد وصل إلى فكرة العالم المعيش في فترة متأخرة من تطور فكره، ولكن هذه الفكرة نفسها كانت تطويراً لفكرة القصدية، وكانت تعكس رغبة في الارتداد إلى المشروع الفينومينولوجي الأول.

لقد ظل مبدأ «تجاوز ثنائية الذات - الموضوع»، خطوة أولى في كل بحث فينومينولوجي. ومن هنا، كان هوسرل يؤكد أنه - حتى في مثاليته الترانسندنتالية - لم يتخل عن هذا المبدأ، وأنه كان يسعى إلى تأسيس الموضوعية في قلب الذاتية (فطالما أن هدفنا هو دراسة البنى الماهوية للوعي المتماثلة في كل الذوات، وليس دراسة الوعي في تنوعاته الفردية واختلافاته التجريبية؛ فإن العالم الذي يتأسس بواسطة ذوات ترانسندنتالية يمكن أن يكون بالمثل متماثلاً وبالتالي موضوعياً). ولكن هذه المحاولة كان مصيرها الفشل؛ لأنها أخلّت - كما رأينا - بمبدأ التوازن بين الذات والموضوع.

ومفاد القول أن مبدأ «تجاوز ثنائية الذات - الموضوع» بوصفه خطوة منهجية، أصبح يعني - وفقاً لما لحق الفينومينولوجيا من تطور يتجاوز هوسرل وإن كان يتفق مع مشروعه الأول - أن الفيلسوف الفينومينولوجي ينبغي أن يبدأ منهجه بوضع الموضوع المراد فحصه أمام الوعي، أي يضعه في بؤرة انتباهه وتأمله، دون أن يصدر أية أحكام وجودية عن علاقة هذا الموضوع بذاته؛ فالبداهة تقتضي أن الذات والموضوع كلاهما موجودان، وأن وجود كل منهما ليس من خلق الآخر. ولكنهما في النهاية مرتبطان ارتباطاً تلازمياً من خلال اتجاه الذات الدائم نحو موضوعها (أي قصدية الوعي)، والتحامها به (في العالم المعيش). ولكن الفيلسوف الفينومينولوجي يستطيع أن يمارس خطوة تالية:

2 - ممارسة الإبوخية

لقد اعتقد هوسرل بأن الرد الفينومينولوجي هو خطوة منهجية أولى، رغم أنه مارس أفضل تحليلاته الفينومينولوجية بدون استخدامه. ولم تكن هذه الخطوة برمتها موضع اعتراض الأتباع، فهم قد شاركوه شيئاً منها. فما الذي بقي من الرد؟.

الحقيقة أنه لم يبق من الرد الفينومينولوجي - عند أغلب أتباع هوسرل - إلا طابعه

السلبي المتمثل في الإبوخية. وهي عندهم خطوة منهجية تمارس أحياناً دون التعويل على الاسم، وغايتها تعليق الاعتقادات والأحكام التي تقال عن الموضوعات الواقعية، وهي تلك المعتقدات التي تنشأ في الموقف الطبيعي الساذج ويسلم بها الحس المشترك، دون أن يتطرق هذا إلى الشك في وجود هذه الموضوعات نفسها، ودون أن يتطور الموقف إلى رد وجود هذه الموضوعات إلى الذات. فهذه الخطوة الأخيرة لا منهجية؛ فهي اعتقاد بأن الموضوع ليس له وجود مستقل عن الذات. ولذلك يؤول ميرلوبونتي[63] الرد - في إطار هذا الطابع الإبوخي - على أنه يعني أن الفيلسوف لا يسلم بأي شيء قد تعلمه أو عرفه الآخرون، وإنما عليه أن يبدأ بنفسه، فالفلسفة هي دائماً بداية خبرة متجددة، وهي تكمن كلية في وصف هذه البداية.

والإبوخية بهذا المعنى يمكن استخدامها كخطوة مساعدة، بل وخادمة لخطوات منهجية أخرى. فهي تساعد الفيلسوف الفينومينولوجي على أن يبقى الموضوع الذي وضعه أمام ذاته بلا أدنى عوائق بينه وبين الذات، أي يبقيه في بؤرة انتباهه، ويجري عليه ما شاء أن يجري من عمليات فينومينولوجية. ولا شك أن هذا سوف يتيح إمكانية الوصف المباشر لماهية وبنية هذا الموضوع، كما هو معطى في الخبرة المباشرة للذات.

3 - وصف ما هو معطى:

إن عمليات «الوصف» description هي الخطوة الحاسمة في المنهج الفينومينولوجي. غير أن الوصف يُساء فهمه أحياناً بشكل ساذج على أنه ملاحظة حسية أو تجريبية لما هو معطى. ولكن الوصف حتى عندما ينصب على المحسوس - أي عندما يكون المعطى هو المحسوس - فإنه لا يكون بطريقة حسية أو تجريبية، فالخبرة المباشرة أو الوصف المباشر هنا ليس خبرة حسية، وإنما وصف للخبرة الحسية ذاتها.

والوصف بهذا المعنى يعتمد على عمليات أخرى - مغايرة للملاحظة التجريبية - تدخل في تكوينه وتمهد له، من قبيل: الحدس والتأمل الانعكاس والتحليل. والمقصود بالتحليل هو تحليل بنية الظاهرة وبنية الأفعال المعرفية المناظرة لها، حتى يمكن بعد ذلك وصف ما هو معطى داخل هذه البنية. أما العنصران الأولان فقد فصلنا بيانهما من قبل.

والوصف يتميز كذلك بأن موضوعه يكون دائماً ظواهر جزئية. ولا يعني هذا أن البحث الفينومينولوجي ينشغل بما هو جزئي وفردي وعابر، وإنما هذا يعني أن البحث

---

(63) **Phenomenology of Perception,** p.xiv.

الفينومينولوجي يتصف بتواضع أهدافه لحساب صرامة منهجيته، فهو لا يريد أن يتناول «رؤية كونية»، وإنما يركز الانتباه في صبر طويل على ظواهر جزئية، يحلل بنيتها ويصل إلى تفاصيلها الدقيقة ـ لا نقول الفردية أو العابرة ـ المميزة لها. وبذلك، فإنه يصل إلى المعنى والماهية والكلي من خلال ـ وفي ـ الجزئي. ولقد انشغل كثير من الفينومينولوجيين بتلك الظواهر البسيطة، لا بتلك الأمور والقضايا الجسام في الفلسفة الكلاسيكية. غير أن بعضهم قد تطرف في هذا إلى حد بعيد، حتى إنه يقال ـ فيما يذكر جادامر[64] ـ أن أدولف ريناخ، أحد تلاميذ هوسرل الموهوبين من دائرة جيتنجن والذي قتل في الحرب العالمية الأولى، قد أمضى فصلاً دراسياً كاملاً يحاول وصف ماهية «صندوق البريد»*.

ولكن على الرغم من أن الوصف كان عنصراً حاسماً في المنهج الفينومينولوجي، فإن هذا المنهج نفسه قد اتسع أفقه ليستوعب التفسير الذي يتجاوز ما يكون معطى بشكل مباشر في الخبرة. والتفسير هنا هو كشف لمعاني طبقات مستورة من الظواهر، وهو خطوة منهجية تمثلت بوضوح فيما عرف باسم «الفينومينولوجيا الهيرمونطيقية» لدى هيدجر وأتباعه.

والحقيقة أنه ليس في تعاليم الفينومينولوجيا ما يتعارض مع هذه الخطوة الأكثر طموحاً. فلقد كانت الفينومينولوجيا واعية ـ فيما يرى شبيجلبرج[65] ـ بأنه ليست كل معاني الخبرة والسلوك الإنساني تكون سهلة المنال، وبأن هناك حالات من الغموض متأصلة في قلب الظواهر نفسها، وليست على السطح، ولا يمكن الاقتراب منها عن طريق الوصف المباشر، من قبيل: مشكلات الوجود الإنساني وموقف الإنسان داخل عالم ملغز.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن التفسير هنا، وإن كان يهدف إلى تجاوز ما هو معطى، فإنه لا يتخلى عن المعطى المباشر، وإنما يستخدمه كمفتاح للوصول إلى المعاني غير المعطاة، أو على الأقل المعطاة بغير وضوح.

ومن هنا فإن هذه الخطوة المنهجية لا تتخلى عن الوصف، وإنما هي منهج

---

(64) Hans - Georg Gadamer, **Philosophical Hermeneutics**; trans. and ed. David Linge, (University of California Press, 1976), p. 133.

(*) من المحاولات المماثلة الأكثر حداثة ـ وإن كانت داخل سياق أرحب ـ وصف باشلار لماهية «الأدراج والصناديق وخزائن الملابس». انظر: جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، 1984، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات مجد ـ بيروت، الفصل الثالث.

(65) **The Phenomenological Movement**, Vol. II., p.696 f.

يمكن تسميته «بالتفسير الوصفي»[66]. وطالما أن التفسير لا يحيد عن هذا المعنى بحيث يبدأ مما هو معطى (وإن كان يتجاوزه)، دون أن يعتمد على فروض مسبقة، فإنه يكون مقبولاً ومشروعاً، وأي انحراف عن هذا المعنى سيكون انحرافاً عن الفينومينولوجيا ذاتها.

4 ـ إدراك ماهيات وعلاقات ماهوية:

أن عمليات الوصف الفينومينولوجي تنصب على ماهيات الظواهر. فالماهيات لا تُستخلَص استدلالياً أو استقرائياً، وإنما تدرك عن طريق العيان والتحليل والوصف؛ فهي ليست ماهيات مجردة تعميمية، وإنما ماهيات عيانية يتم إدراكها فيما هو معطى، أي في الظاهرة نفسها وليس خارجها.

وهذا يعني أن المنهج الفينومينولوجي ـ في إدراكه للماهيات ـ لا يفصل فصلاً تاماً بين الماهيات والوقائع، بل هو يريد أن يبين لنا أن فهم الوقائع نفسها يتطلب أولاً معرفة الماهيات، بشرط ألاَّ تستخلص هذه الماهيات من جملة أو كثرة من الوقائع، وإنما يتم استبصارها ـ في تحليل بنية الظاهرة ـ من خلال انتقاء عينات أو نماذج واقعية ممثلة للظواهر المراد فحصها، وبذلك يكون منهج إدراك الماهيات منهجاً انتقائياً.

غير أن الدراسة الفينومينولوجية للماهيات تريد أن تخطو خطوة أبعد من ذلك، بحيث لا تتوقف عند مرحلة الكشف عن مكونات ظاهرة ما من خلال تحليلها، وإنما تمتد إلى إدراك علاقات وارتباطات ماهوية wesenszusammenhänge إما داخل ماهية أو بنية مفردة، أو بين عدة ماهيات: والحالة الأولى تتطلب نوعاً من المعرفة التحليلية، في حين أن الثانية تتطلب معرفة تأليفية[67] ويمكن أن نسوق مثالاً على ذلك بالقول بأن إدراك علاقات داخل بنية الصورة المتخيلة، إنما هو أدراك لعلاقات داخل بنية مفردة، أما إذا انتقلنا إلى بيان علاقة الصورة المتخيلة أو الخيال بالإدراك الحسي أو بالتذكر، فإننا في هذه الحالة نبحث في علاقات بين عدة ماهيات. وهذا في الواقع يقودنا إلى خطوة منهجية أخرى:

5 ـ مشاهدة أساليب ظهور الظواهر:

إن المنهج الفينومينولوجي لا يهدف إلى كشف ما يظهر فحسب، وإنما أيضاً يهدف إلى كشف الأساليب أو الكيفية التي بها تظهر الأشياء أو الظواهر. وهذه الخطوة المنهجية على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لنظرية المعرفة؛ لأنها تمد رؤيتنا إلى

---

(66) see: Harald Delius, «Descriptive Interpretation», in **Philosophy and Phenomenological Re-Search**, Vol. XIII (1953).

(67) Spiegelberg, **op. cit.**, p.686 ff.

تلك الجوانب التي نغفلها في نظرتنا للموضوع، فأساليب الظهور هذه ways of appearance (erscheinungsweisen) يتم اغفالها عادة في انشغالنا المسبق بما يظهر[68]

ولقد كانت هذه الخطوة المنهجية موضع اهتمام هوسرل، خاصة في دراسته عن الأساليب المتنوعة التي بها يظهر موضوع الإدراك الحسي للوعي من خلال «منظورات جانبية» تكون أشبه بالظلال التي يلقيها المظهر الأمامي للموضوع على مظاهره الجانبية. وقد انعكس هذا الاهتمام لدى سارتر في دراسته للأساليب المتنوعة التي تظهر فيها الصورة المتخيلة للوعي، ولدى إنجاردن في دراسته للأساليب المختلفة التي بها تظهر الموضوعات الجمالية لوعينا. كذلك كانت هذه الخطوة محورية في أنطولوجيا هيدجر.

6 ـ ملاحظة تأسيس الظواهر:

ما الذي بقي من التأسيس الفينومينولوجي الهوسرلي؟ إن تحليل ووصف عملية «التأسيس السلبي» للظواهر هو خطوة ليس عليها خلاف بين الفينومينولوجيين، والتأسيس هنا يعني ملاحظة أسلوب «التأسيس الذاتي» self - constitution للظاهرة كما تتأسس في وعينا «المشاهد» طبقة فوق طبقة ، دون أدنى ممارسة إيجابية من جانبنا، وفي اعتقادي أن مشاهدة التأسيس الذاتي للظواهر، هي الخطوة التي تأثر بها هيدجر إلى حد بعيد، وبقيت عنصراً أساسياً في منهجه. كذلك مارس إنجاردن هذه الخطوة المنهجية بدقة في ملاحظته لعملية توافق أفعال المعرفة وتأسسها وفقاً للبنية التأسيسية للظواهر.

ومع ذلك، فإن هناك خطوة أخرى يمارسها الفينومينولوجيون، وهي ملاحظة عملية «التأسيس الإيجابي» الذي به يسهم الوعي في تأسيس **معنى موضوعه**. فملاحظة التأسيس السلبي أو الذاتي للظواهر هو ـ فيما نرى ـ ملاحظة لبنيتها الوجودية التي تكون عليها، والتي تفرض نفسها على وعينا أما ملاحظة التأسيس الإيجابي فهي ملاحظة لتلك العمليات التي بها يؤسس الوعي معنى موضوعه، باعتبار أن الموضوعات لا تعطي لنا جاهزة مؤسسة المعنى؛ ولذلك فإن الوعي يؤسس معناها عن طريق القصد الفعال الذي يربط ويكمل ويملأ ما هو غير مرتبط وغير مكتمل وغير ممتلىء في بنيتها. بل إن الوعي يمكن أن يغير المنظور الذي ينظر من خلاله إلى نفس بنية الموضوع، فيكسبه معنى جديداً، أو يغير من معناه ودلالته.

وبهذا المعنى فقط يمكن قبول منهج التأسيس الإيجابي باعتباره مكملاً للتأسيس

---

(68) Ibid., p.684 f.

السلبي، دون التورط في موقف هوسرل الأخير. وسوف نرى فيما بعد ـ وخاصة مع إنجاردن ـ كيف أمكن تطبيق مفهوم التأسيس الإيجابي في دراسة الظاهرة الجمالية، أعني في دراسة الخبرة بالموضوع الجمالي بوصفها خبرة تنطوي على فاعلية ونشاط إيجابي.

الفصل الثاني

تطبيق المنهج الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي

لقد قدم لنا الفصل السابق دراسة تخطيطية للفينومينولوجيا كمنهج فحسب، ذلك المنهج الذي أنفق هوسرل معظم حياته في تأصيله، فترك لنا ما يقرب من أربعين ألف صفحة في تأصيل المنهج وإلقاء الضوء عليه، ولكنه لم يقدم لنا عملاً واحداً متكاملاً يمكن أن نعتبره تطبيقاً فلسفياً لهذا المنهج. وهوسرل نفسه كان واعياً بهذا، فهو يلمح ويصرح ـ في أكثر من موضع من مؤلفاته ـ بأنه لا يريد أن يقدم لنا فلسفة أو تعاليمَ فلسفية، وإنما مراده هو أن يبين لنا كيف يمكن أن نتعلم الفلسفة، فغايته هي أن يعلمنا منهجاً للتفلسف، أن يعين لنا الطريق ويهدينا إليه. ولذلك، فإن مهمة هوسرل تنتهي عند غرس بذور المنهج الفينومينولوجي. أما حصد الثمار، فقد بقي من نصيب أتباعه، ونتاجاً لجهودهم في تطبيق هذا المنهج في شتى مجالات المعرفة. حقاً إن بعضاً من تلاميذ هوسرل ـ وخاصة إنجاردن ـ قد أسهموا وأضافوا إلى المنهج الفينومينولوجي ذاته، ولكن إسهاماتهم في هذا الصدد كانت أشبه بعملية «تعديل» لموقف هوسرل وكبحه وإعاقته عن الشطط أو الشطحات؛ ولذلك فإن إسهاماتهم الحقيقية تكمن في التطبيق.

ولقد كانت الخبرات الإنسانية، وخاصة ما يتعلق منها بظواهر الفن وظواهر الوجود الإنساني، هي أكثر المجالات خصوبة عند التطبيق. فلقد كان من الطبيعي أن يحدث لقاء حتمياً بين هذا الثالوث: الفينومينولوجيا ـ الفن ـ الوجودية. ولكي نفهم طبيعة هذه العلاقة ثلاثية الأطراف، فإننا سوف ننظر أولاً في طرفيها الأولين: أعني أن فهم دوافع ومبررات لقاء الفينومينولوجيا الخصب بالفن، هو نفسه ما سوف يلقي الضوء

على دوافع ومبررات لقاء الوجودية بكل منهما. وتلك هي القضية الأولى التي سنعالجها في هذا الفصل.

ولكننا لن نتوقف في هذا الفصل عند هذه الحدود، بل سوف نطور القضية السالفة (علاقة الفينومينولوجيا بالفن) ألى مستوى بحثي آخر يناقش ظواهر الفن - وخاصة الرؤية الفنية الإبداعية والإدراكية - من حيث هي **موضوع لدراسة** الفينومينولوجيا: أعني أننا سوف نحاول أن نظهر كيفية أو أسلوب توظيف المنهج الفينومينولوجي في تناول ومعالجة هذه الظواهر، أي أننا - باختصار - سوف نظهر الأسس التي يقوم عليها البحث الجمالي الفينومينولوجي أو «الإستطيقا الفينومينولوجية» phenomenological aesthetics في معالجة ظاهرة الخبرة الجمالية بوجه خاص، باعتبار أن هذه الأسس تمثل نقطة بداية مميزة للاستطيقا الفينومينولوجية عن الاستطيقا التقليدية التي تتخذ اتجاهات أخرى مختلفة إزاء ظاهرة الخبرة الجمالية.

أولاً - مسلك الفن ومنهج الفينومينولوجيا

لماذا كان مجال ظواهر الفن مجالاً خصباً وملائماً لتطبيق المنهج الفينومينولوجي؟ لنتذكر أولاً أن الظواهر بوجه عام هي خبرات، لأن الظواهر هي ما يظهر لـ الوعي. وبالمثل، فإن ظواهر الفن هي خبرات بنمط معين من الموضوعات التي نسميها موضوعات فنية أو جمالية. وهذه الخبرات الفنية أو الجمالية قد تتمثل في رؤية فنية أولية إبداعية (خبرة الفنان)، أو خبرة جمالية إدراكية (خبرة المتذوق)، أو خبرة الناقد. ولنتذكر أن الفينومينولوجيا لم تظهر إلا بوصفها فلسفة أو منهجاً للخبرة، فهي - في المقام الأول - منهج لإعادة صياغة خبراتنا الإدراكية، والتخيلية، ومجمل خبراتنا الشعورية. ولما كانت الخبرات الفنية أو الجمالية تشارك في هذه الخبرات جميعاً، فقد كان طبيعياً أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة، والفينومينولوجيا كمنهج للخبرة.

وعندما نتساءل عند دوافع لقاء الفينومينولوجيا بالفن، فإننا - في الحقيقة - نتساءل عن تلك العلاقة البكر الكائنة بينهما قبل التطبيق، أعني قبل أن تصبح الرؤية الفنية أو الخبرة الجمالية نفسها موضوعاً لدراسة الفينومينولوجيا، أي أننا نتساءل عن الينابيع الأولى التي تنبثق منها كل من الرؤية أو الخبرة الفنية والرؤية الفينومينولوجية.

وربما كان هذا التساؤل - الذي يبحث عن قرابة بين الرؤية أو الخبرة الفنية والرؤية الفينومينولوجية - مخاطرة قد لا يقبل البعض أن يخوضها، أو يتوجس خيفة منها: فالرؤية الفينومينولوجية يحكمها منهج دقيق صارم، في حين أن الرؤية الفنية - سواء على المستوى الإبداعي أو الإدراكي للفن - لا تسير وفقاً لمنهج بحثي دقيق صارم، وإنما هي رؤية يعضدها الخيال، وينسجها التأمل والشعور. ولكن هذا

التوجس سوف يزول إذا علمنا أن هوسرل نفسه قد لاحظ كثيراً من التشابهات بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية. ولذلك، فإننا لا ينبغي أن نسيء فهم موقف هوسرل، بأن نفسر عدم إسهامه في مجال الدراسات المتعلقة بالفن، علاوة على دعوته «للصرامة العلمية» - على أنه موقف عدائي من الفن أو الاتجاه الجمالي. بل إن العكس هو الصحيح: فعلاوة على أن هوسرل كانت له بعض الملاحظات على تحليل الأعمال الفنية[1]، فقد كانت له ملاحظات أيضاً على ما هنالك من قرابة بين المنهج الفينومينولوجي وبعض ملامح الاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية. حقاً إن هذه الملاحظات كانت بمثابة تعليقات عابرة أو شذرات في ثنايا تحليلات هوسرل، ولم تكن مقصودة لذاتها، إلا أنها كانت وعداً أو نذيراً بالمكانة التي يمكن أن تشغلها وتتبوءها الظواهر الجمالية في مجال الدراسات الفينومينولوجية.

ومن هنا، فإننا لا ينبغي أن نندهش حينما نجد محاولات للتقريب أو إقامة نوع من التناظر بين مسلك أو نهج الفن، ومنهج الفينومينولوجيا، من حيث رؤيتيهما للظواهر أو الأشياء والموضوعات التي تبدو في الخبرة. ولطالما كانت هناك محاولات للتقريب بين مسلك الفن ومنهج الفلسفة - أو بين الرؤية الجمالية والرؤية الميتافيزيقية - باعتبارهما متميزين عن منهج العلم في رؤيته للأشياء، وهي تلك المحاولات التي نجدها متمثلة بوضوح عند شوبنهاور ورافيسون وبرجسون وكروتشه. إلا أن إبراز التشابه بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية بوجه خاص، يعد أمراً جديداً وطريفاً معاً.

ولعل أول ما نلاحظه من قرابة بين الفن والفينومينولوجيا، هو خاصية «الخبرة المباشرة بالأشياء» التي تميز كل منهما. فمن ناحية نجد أن المبدأ أو المحرك الأساسي للفينومينولوجيا هو تنقيح وإعادة النظر في المعاني، وفي الرؤية التقليدية لمواقف حياتنا الواقعية، بواسطة الرجوع إلى الأشياء ذاتها في حالة بداهتها الأصلية بوصفها معطاة لنا في خبرة مباشرة. وهكذا، فإن الفيلسوف الفينومينولوجي يتجه إلى الأشياء، ويهبها المعنى أو يؤسس معناها في الخبرة المباشرة، بأن يملأ القصديات الفارغة بالمعنى. وعلى الطرف المقابل، فإننا نجد أن الفن - أو الرؤية التي تبدع الفن - يسلك سبيله على نحو مماثل: فالفن يهب الأشياء معنى من خلال تلك الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وهو يكشف لنا الأشياء في بداهتها الأولى وكأننا نراها لأول مرة، وبالتالي يكشف لنا عن وجودنا الذي نكون قد شعرنا به من قبل ولكن متخفياً في تنكرات الحياة، أي أنه يكشف لنا بشكل عياني عما كنا قد شعرنا به بشكل خفي. إنه

(1) See: Husserl, **Formal and Transcendental Logic**; trans. D. Cairns, (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969), p.21; also see: **Ideas...**, p.311 f.

يضفي صورة متخيلة على الأشياء، ويقدمها لنا في شكل محسوس ممتلىء ومتجسد[2].

وقد لاحظ أورتيجا جاسيت هذه الخاصية المميزة للفن في رؤيته للأشياء والنفاذ إلى باطنها: فالفن في رؤيته هذه يكون أشبه بإشارات «لغة معبرة»، لغة لا تكون وظيفتها أن تخبرنا عن الأشياء، بل أن تقدم لنا الأشياء ذاتها. وليس معنى ذلك ـ فيما يرى جاسيت ـ أن العمل الفني يكشف أسرار الحياة والوجود، ولكنه يظهر لنا باطن الأشياء وحقيقتها العيانية، كما لو كانت تبدو من وراء زجاج شفاف. في حين أن كل المعلومات التي تقدمها لنا العلوم لا تكون سوى إطار أو ظلال أو رموز للأشياء[3]. وهذه التفرقة بين رموز symbols العلم وإشارات signs الفن، بين لغة العلم التي تحيلنا إلى تصورات عن الأشياء، ولغة الفن المعبرة، هي نبرة سوف تتردد بإسهاب مع ميرلوبونتي كما سنرى فيما بعد (وإن كان العديد من الفلاسفة قد لمسوا هذا التمييز قبل ميرلوبونتي أو أي فيلسوف فينومينولوجي آخر).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن كلا الفن والفينومينولوجيا يردان الموقف الطبيعي ـ الذي يؤمن ويسلم به الحس المشترك ـ إلى عالم الخبرة، ويظهران لنا الأشياء من خلال عملية «كبح ذاتي» يتم فيه «تعليق» الصورة التي تبدو عليها الأشياء في حياتنا اليومية، باعتبارها مرتبطة بإرادتنا أو مصلحتنا أو اهتمامنا. وهذه الرؤية هي ما يعرف في الفينومينولوجيا تحت اسم «الأبوخية»، وفي الفن أو الخبرة الجمالية تحت اسم عدم الاهتمام أو اللامبالاة indiference أو النزاهة disinterestedness(*). فالإظهار أو الكشف exhibition يكون ممكناً فقط من خلال نوع من الكبح inhibition، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني والفينومينولوجي: فكلاهما يظهران ـ وإن كان بطريقتين مختلفتين ـ تعديلاً ممكناً في الوعي وتحييداً لظواهر الوجود[4].

والحقيقة أن التشابه الذي لاحظه هوسرل بين الرد الفينومينولوجي والاتجاه

---

(2) Fritz Kaufman, «Art and Phenomenology», in Natanson **Essays in Phenomenology**, p.144 ff.

(3) José Ortega Y Gasset, **Phenomenology and Art**; selected essays translated with an introduction by Philip W. Silver, (New York: Norton and Company Inc., 1975), p.138 f.

(*) لاحظ كثير من الفلاسفة من قبل هذه الخاصية المميزة للرؤية الفنية، فهي على سبيل المثال كانت معياراً للحكم الجمالي عند كانط، وكانت المحور الرئيسي للرؤية الجمالية عند شوبنهاور. ولكن ينبغي أن نتذكر أن ما نحاول الكشف عنه هنا، هو ذلك التشابه الكائن بين خواص الرؤية الفنية، والرؤية الفينومينولوجية ذاتها.

(4) Fritz Kaufman, op. cit., p.146 f.

الجمالي يحتاج إلى إيضاحات؛ لأن شذرات هوسرل العابرة في هذا الصدد، كانت مصدر إلهام بالنسبة لكثير من تلاميذه الذين اهتموا بدراسة الخبرة الجمالية:

لقد رأى هوسرل أن الإدراك أو الاتجاه الجمالي يمدنا بمثال جيد على إمكانية إجراء الأفعال التحييدية، التي من خلالها يتم تحييد مظهر الموضوع الواقعي، ففي الإدراك الجمالي يحدث نمط خاص من الأفعال التعديلية التحييدية للإدراك الحسي العادي: ففي حالة الإدراك الحسي العادي natural perception يكون الوعي متجهاً نحو موضوع واقعي، وتكون الموضوعات القصدية المناظرة لأفعال الإدراك الحسي بمثابة حشد من المظاهر أو الجوانب التي من خلالها يظهر هذا الموضوع الواقعي لأفعال الإدراك الحسي، وهذا يعني ـ باختصار ـ أن الإدراك الحسي يضع موضوعه بوصفه واقعياً. أما في حالة الإدراك الجمالي ـ للوحة ما على سبيل المثال ـ فإن تعديلاً ما يطرأ على الإدراك الحسي العادي، حيث إن الإدراك الجمالي لا يصبح متجهاً نحو موضوع واقعي؛ وبالتالي لا يصبح الموضوع القصدي هو مظهر الموضوع الواقعي الذي يكون مناظراً لفعل الإدراك الحسي، فالموضوع القصدي هنا يكون محايداً من جهة الواقع أو اللاواقع، فهو يكون مرتبطاً فحسب بأفعال الإدراك الجمالي التي تضعه بوصفه موضوعاً محايداً. وهوسرل يوضح لنا هذا النمط من الأفعال التعديلية التحييدية من خلال المثال التالي[5]: لنفترض أننا نلاحظ لوحة ديرر dürer المسماة «الفارس والموت والشيطان». هنا نجد أن الموضوع القصدي المناظر لإدراكنا الحسي العادي للوحة هو ذلك «الرسم المنقوش» بوصفه «شيئاً»، أي هذه اللوحة بوصفها وثيقة منقوشة أو مرسومة. كذلك فإننا نستطيع أن نميز ـ داخل وعينا الإدراكي ـ تلك الخطوط السوداء التي من خلالها تظهر لنا الأشكال الصغيرة المرسومة وهي: «الفارس الذي يمتطي الجواد»، و«الموت» و«الشيطان». أما في حالة الإدراك الجمالي، فإننا لا نلتفت إلى هذا كله، وإنما نركز انتباهنا على ما يكون «مصوراً في اللوحة»، أي على تلك الموضوعات أو الواقعيات «المصورة»، على ذلك الفارس بلحمه ودمه.. إلخ. (أي أننا نشاهد موضوعات أو واقعيات لا يكون لها وجود واقعي متحقق في الخارج على غرار وجود الخطوط ونسيج اللوحة، والأشكال الصغيرة المنقوشة؛ فهي واقعيات مصورة فحسب). هذه الموضوعات المصورة التي تكون موضوعاً لإدراكنا الجمالي لا تظهر لنا بوصفها «وجوداً ما»، ولكن هذا الوجود الذي يكون لها هو فقط ـ كما يقول هوسرل ـ «شبه وجود» quasi - being، أي أن وجودها يظهر لنا في حالة «تحييد».

غير أنه من الضروري ـ في نفس الوقت ـ أن نظهر ما هنالك من اختلاف بين

---

(5) Husserl, **Ideas... p.**311.

الأسلوب الذي وفقا له تجري عملية الرد في الاتجاه الجمالي، والأسلوب الذي وفقا له يتم إجراء الرد الفينومينولوجي عند هوسرل. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن ما يسمى بالرد الفينومينولوجي هو ـ في عمومه ـ عملية لها طابع معين يميز الموقف الجمالي والموقف الفينومينولوجي، وإن كان إجراء هذه العملية يتم على نحوين مختلفين في كلتا الحالتين: فالرد الفينومينولوجي ـ كإجراء منهجي عند هوسرل ـ ينطوي على «عملية ذهنية» تهدف إلى «تقويس» الظواهر المتعالية على الخبرة، وخاصة تلك السمات الأونطيقية للواقع التجريبي أو الوجود. وهذا يؤدي إلى «إخماد» أو «كف» تأثير الثقل الذي يكون لمظهر الأشياء الواقعية، وبذلك لا يصبح للعالم الواقعي تأثير على محتوى خبراتنا؛ ومن ثم يتاح لنا التركيز على ماهية الأشياء على نحو ما تكون معطاة في خبراتنا، وبمنأى عن الموقف الطبيعي الساذج. ونفس هذا الإجراء يحدث فيالموقف أو الاتجاه الجمالي، وإن كان على نحو مختلف: فالمشاهد أو القارىء أو المستمع لا يبالي بالموضوع الواقعي الذي يتخذه العمل الفني كأساس لتموضعه في العالم الخارجي (نسيج اللوحة كتلة الرخام، الحروف المطبوعة.. الخ)، ولا هو حتى يعتقد في أن محتوى خبرته يوجد وجوداً فعلياً على نحو ما يوجد الموضوع الواقعي، فهو يكون مشغولاً، فقط بما يكون معطى من العمل الفني في خبرته. ولكن هذه العملية الإجرائية تحدث في الخبرة الجمالية بشكل تلقائي، ولا تكون نتاجاً لعملية ذهنية كما هو الحال في الرد الفينومينولوجي لدى هوسرل. وبهذا المعنى، فإن «خبرة الفن يمكن تشبيهها بأنها «رد تلقائي» spon-taneous reduction»[6].

ومع ذلك، فإننا عندما ننظر إلى الرد الفينومينولوجي من منظور لاهوسرلي، فسوف نجد أن خاصية التلقائية هذه ليست مقصورة على الخبرة الجمالية وحدها، وإنما تميز أيضاً الرد الفينومينولوجي ذاته. فوفقاً لسارتر وميرلوبونتي ـ وبخلاف موقف هوسرل ـ فإن الرد الفينومينولوجي لا يكون نتاجاً لعملية أو جهد ذهني، فالرد بهذا المعنى هو عملية مستحيلة، لأن الرد لا يمكن إجرائه وفهمه إلا من خلال خبرة اتصال مباشر بالعالم. ولقد فهم ميرلوبونتي هذه الخبرة التي يكون الرد ممكناً من خلالها على أنها خبرة بدن أو وعي متجسد يكون متصلاً بشكل مباشر بعالمه الذي يوجد فيه، ولقد فهم سارتر هذه الخبرة على أنها تلقائية الوعي ذاته والتي تكون مصدراً لتلقائية الرد. وموقفا سارتر وميرلوبونتي في هذا الصدد، سوف يتضحان لنا تماماً حينما نتناول معالجتيهما للخبرة الجمالية.

---

(6) See: edward Casey'sx Introduction to Defrenne's **«The Phenomenology of Aesthetic Experience** (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p.XVIII.

كذلك، فإن هناك علاقة وثيقة بين الفن والفينومينولوجيا فيما يتعلق بالماهيات، ولقد رأى هوسرل أن الفن ـ وبوجه خاص الشعر ـ يمكن أن يمدنا بوضوح بأمثلة خصبة على عملية عيان الماهيات أو الاستبصار الماهوي في الفينومينولوجيا[7]. والحقيقة أن عملية «استخلاص الماهيات من الوقائع» في الفينومينولوجيا، تشبه إلى حد ما تلك العملية التي يقوم بها الفنان حينما يستبصر المعنى أو الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته، عن طريق الخيال أو العيان المباشر. ومع ذلك فقد رأى كاوفمان أن هناك اختلافاً في كلتا الحالتين فيما يتعلق بأسلوب التعميم (أو استخلاص الماهيات) ورؤيتنا له: فالماهيات في الفن تحتمل أبعاداً كثيرة تبعاً لشعورنا وإدراكنا؛ وبالتالي فإنها لا تكون مادة للفهم الموضوعي، في حين أن الماهيات في الفينومينولوجيا تكون موضوعية[8]. ولكننا نرى أن هذا الاختلاف لا يقع في أسلوب التعميم بقدر ما يقع في نتاج التعميم، أي في طبيعة الماهيات نفسها من حيث هي موضوع للفهم. أما من حيث أسلوب التعميم أو استخلاص الماهيات، فإنه يبدو لنا أن الفن والفينومينولوجيا تجمعهما قرابة وثيقة في هذا الصدد: فأهم ما يميز الفن أنه ـ شأنه شأن الفينومينولوجيا ـ لا يلجأ إلى عملية استقراء أو استدلال في استخلاص المعنى أو الماهية، بل هو يقدمها لنا بشكل عياني في الفردي أو الجزئي، وكل ما هنالك أن الفن يُلمِّح، والفينومينولوجيا تصرح.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك خاصية أخرى مميزة لمنهج الفينومينولوجيا وللرؤية الفنية، وهي خاصية أو عملية «التأسيس» constitution؛ فإذا كان القصد في الفينومينولوجيا يتميز بأنه يؤسس موضوعه من مادة معطاة، ويضفي عليه المعنى أو الدلالة، فإن النشاط الفني ـ في جوهره ـ هو نوع من الخلق أو التكوين، لا بمعنى التركيب ولا بمعنى الخلق من العدم، وإنما بمعنى التأسيس لظاهرة أو موضوع جمالي من خلال مادة أو وسائط مادية متاحة. بل إن الإدراك الجمالي للمتذوق ينطوي أيضاً ـ عند بعض الفينومينولوجيين، وخاصة إنجاردن ـ على فعل تأسيسي أو فعل إبداعي مشارك للفنان.

ومن هذه الوجوه العديدة للقرابة بين منهج الفينومينولوجيا ونهج الفن أو مسلكه وأسلوبه في رؤية الأشياء، يتضح لنا لماذا كان لقاء الفينومينولوجيا بالفن لقاءً خصباً. وهو لقاء كان متعذراً أو جدباً بالنسبة لمناهج أخرى، ويمكن أن نأخذ منهج الفلسفة التحليلية كمثال على الحالة الأولى، ومنهج الفلسفة الماركسية كمثال على الحالة الثانية.

---

(7) Husserl, op. cit., pp. 200 - 201.

(8) Kaufman, op. cit., p.149.

أما بالنسبة للوجودية فالوضع مختلف، فكما التقت الفينومينولوجيا بالفن، التقت الوجودية بكل منهما لأسباب متشابهة في الحالتين: فلما كان البحث الفينومينولوجي يهدف إلى فحص مسائل الخبرة العيانية بعيداً عن التجريد العقلي أو الاستدلال أو الاستقراء، أي يريد وصف الخبرة في عيانيتها وتجسد موضوعاتها «بلحمها ودمها»، فإن هذا الخيط الرئيسي في الفينومينولوجيا ـ مبلوراً في إطار فكرة العالم المعيش ـ قد التقطه الوجوديون الفينومينولوجيون باعتباره ملائماً لمجال بحثهم الذي يهدف إلى دراسة الواقع العياني أو الوجود في مجال الفعل.

ولهذا السبب أيضاً كان اللقاء بين الوجودية والفن: «فقد مال كل الفلاسفة الوجوديين إلى الفن؛ لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكراً تعقلياً، ولأن الوجود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجردة، ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة، ويمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها»(9). إن الفن يقدم لنا الأشياء في صورتها العيانية؛ فالشيء في الفن، والذي نسميه أحياناً بالعمل الفني الفيزيقي، والذي تبحثه الفينومينولوجيا، ليس هو ذلك الشيء الذي يكون في متناولنا، والذي نتصرف إزائه بطريقة «لا ـ إستطيقية»، وليس هو ذلك الشيء المجرد الذي يرد في سياق البحوث العلمية التي لا تبحث أبداً في العياني بما هو كذلك ـ ولكنه ذلك الشيء العياني الذي يمكن أن نسميه «الشيء الفني» Art - thing (10). ولأن الفن يقدم لنا الأشياء وظواهر الوجود في عيانيتها، رأت الوجودية الفينومينولوجية أنه وسيلة جيدة لفهم الوجود الإنساني: «فنحن يجب أن نحاول أن نرى من خلال الإستطيقا الفينومينولوجية الوجودية ما يمكن أن نتعلمه عن أسلوب وجود الإنسان من الظاهرة الفنية، وعن الظاهرة الفنية من الأسلوب الوجودي للإنسان»(11).

إن كل هذه التحليلات إنما تتناول العلاقة بين رؤية الفن ومنهج الفينومينولوجيا، بشكل يبرز لنا لماذا كان الفن والرؤية الجمالية مبحثاً هاماً مثمراً في الفينومينولوجيا، سواء الخالصة أو الفينومينولوجيا الوجودية. ولكن هذا المنظور مغاير ـ وإن كان معضداً ـ للمنظور الذي سنتناوله في بحثنا هذا، وهو ينحصر في هذا السؤال: كيف يمكن تناول الخبرة الجمالية وإخضاعها للتحليل والوصف وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا؟

---

(9) د. أميرة مطر، **فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها** (دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1984، ص 186.

(10) Arturo Fallico, **Art and Existentialism,** p.137; see: the chapter entitled « Phenomenology of the Thing».

(11) Ibid., p.52.

ثانياً ـ الأسس المنهجية في التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية

إن إبراز طبيعة التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية هو قضيتنا الرئيسية. ومع ذلك فإن حسم وإبراز طبيعة هذا التناول من حيث تفصيلاته الدقيقة وصورته العيانية ونتائجه النهائية، هو أمر لن يكون متاحاً إلا في نهاية هذا البحث وليس في هذا المقام، وإلا لكان ذلك مصادرة على نتائج البحث.

كذلك، فإن اهتمامنا لن ينصرف أو يكرس بشكل أساسي إلى عقد دراسة مقارنة تفصيلية بين الاتجاه الفينومينولوجي وغيره من الاتجاهات التي تناولت الخبرة الجمالية؛ لأن منهجنا ليس منهجاً مقارناً وإنما له طابع تحليلي ينصب على إبراز طبيعة التناول الفينومينولوجي ذاته، ويكون إبراز اختلافاته عن غيره مسألة ضمنية، وبالقدر الذي يسمح بإبراز طبيعته. وبالإضافة إلى ذلك فإنه غني عن البيان أن اتجاهات الخبرة الجمالية هي من الكثرة والتنوع بحيث أن كلا منها يستحق دراسة قائمة بذاتها.

وبناء على ذلك، فإن اهتمامنا هنا سوف ينصرف ـ في المقام الأول ـ إلى إبراز المبادىء الإبستمولوجية التي يقوم عليها التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية، والتي تميزه عن غيره من التناولات، ويمكن إبراز ذلك في النقاط التالية:

ـ وأول ما نلاحظه في هذا الصدد هو أن الموقف الفينومينولوجي في محاولته التعرف على ظاهرة الخبرة الجمالية والاقتراب منها، إنما يتميز عن غيره من المواقف بطابع المنهجية في البحث؛ وذلك لأن المبادىء التي يقوم عليها هي مبادىء مستمدة من المنهج الفينومينولوجي ذاته، في حين أن الاتجاهات التقليدية كانت ترتكز على مبادىء لا منهجية؛ لأنها مستمدة من الموقف الفلسفي لدى أصحابها. ومن الضروري أن نميز دائماً بين الموقف الفلسفي والموقف المنهجي عند الفيلسوف. فالفيلسوف الفينومينولوجي عندما يتناول ظاهرة الخبرة الجمالية ـ أو أي ظاهرة أخرى ـ لا يبدأ من إطار نظري أو موقف ينطوي على نظريات أو فروض فلسفية يسحبها إلى مجال الخبرة الجمالية ويفسر في ضوئها هذه الخبرة، بل إنه يبدأ من إطارات أو قوالب منهجية فارغة كما بينا فيما سبق. ولذلك فإنه في بحثه لكل ظاهرة ـ بما في ذلك ظاهرة الخبرة الجمالية ـ يبدأ من جديد، ولا يسترشد إلا بتلك الحقائق التي تأسست وفقاً لمنهج فينومينولوجي بواسطة فيلسوف آخر، تماماً مثلما أن العالم يبدأ فحصه للظاهرة متذرعاً فقط بالمنهج العلمي، وبتلك الحقائق التي تأسست وفقاً لهذا المنهج، والتي قد يكون لها علاقة بموضوع بحثه.

ومن هنا، فإن الإستطيقا الفينومينولوجية ترفض كل الاتجاهات التقليدية للخبرة الجمالية التي لا تلتزم بمثل هذا الموقف المنهجي المحايد في البحث:

فهي ترفض تفسير الخبرة الجمالية عن طريق معايير أولية (قبلية) كانطية. فالموقف النقدي الكانطي الذي يحدد شروطاً قبلية للحكم على الجميل هو موقف مرفوض؛ لأن هذه الشروط هي معايير غير مستخلصة بعدياً وغير ممحصة منهجياً عن طريق الوصف، وإنما هي تخدم أغراضاً ميتافيزيقية.

ولهذا أيضاً ترفض الإستطيقا الفينومينولوجية التفسيرات الميتافيزيقية للفن والخبرة به. والتفسير النقدي الكانطي والديالكتيكي الهيجلي والحدسي التأملي عند كل من شوبنهاور وبرجسون وكروتشه يحمل هذا الطابع الميتافيزيقي. ولقد صبغ هذا الطابع ـ كما بين بعض الباحثين(12) ـ الاستطيقا في ألمانيا بوجه خاص، منذ كانط وحتى هيجل وشوبنهاور، وجعل نظرياتهم الجمالية تابعة لأسس مذاهبهم الميتافيزيقية: ففي ملكة الشعور باللذة والألم (ملكة الحكم على الجميل) وجد كانط حلقة وسيطة بين ملكة المعرفة وملكة الإرادة أو بين العقل النظري والعقل العملي. ورؤية هيجل للفن بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة كانت أمراً يتطلبه ديالكتيكه الميتافيزيقي، فكان الفن عنده لحظة في المسيرة الزمنية للروح. وكانت الخبرة الجمالية عند شوبنهاور تأملاً خالصاً، ورؤية ميتافيزيقية حدسية للمثل الأفلاطونية، متحررة من عبودية الإرادة وأسر الزمان والمكان والعلية. كذلك اتفق كل من برجسون وكروتشه مع شوبنهاور في رؤية الفن على أنه ضرب من المعرفة الحدسية، توضع في مقابل المعرفة المنطقية والعلمية التي تقوم على التصورات المجردة.

وهكذا ، فإن هذه الاتجاهات رغم اختلافها وتباينها من حيث تفصيلاتها، فإن هناك أسلوباً مشتركاً في البحث يجمعها، فهي كانت نتاجاً للصورة النسقية للعالم التي رسمها خيال الفيلسوف وتأملاته. ومثل هذا يمكن أن يقال عن الاتجاه الرمزي الذي نظر إلى الفن على أنه جزء داخل شبكة الرموز التي تتوسط بين العالم والأشياء وبين الإنسان، وعن الاتجاه العملي البراجماتي الذي استمد مفهومه عن الخبرة الجمالية من رؤيته للخبرة بوجه عام، ومن ثم لم يستطع أن يفهم ماهية الخبرة الجمالية إلا داخل سياق الخبرة العملية أو خبرة الحياة اليومية.

ومثل هذه الرؤى للخبرة الجمالية هي ما ترفضه الاستطيقا الفينومينولوجية؛ لأنها رؤى أو تفسيرات تلجأ إلى فروض أو وجهة نظر مسبقة، فهي بدلاً من أن تشاهد المعنى في الخبرة، فإنها تفرض المعنى على الخبرة. وليس معنى ذلك أن هذه التفسيرات خاطئة وأنها تخلو من أي قيمة، فلا شك أنها مليئة باستبصارات قوية: فلا

---

(12) Israel Knox, **The Aesthetic heories of Kant, Hegel and Schopenhauer** (New Jersey: Humanities Press, 1918), p.4.

انظر أيضاً للباحث: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** بيروت: دار التنوير، 1983، ص 5.

أحد يستطيع أن ينكر قيمة تحليلات كانط الجمالية التي حولت مسار البحث في الخبرة الجمالية من النظرة التجريبية للموضوع الجميل، أي من البحث في خصائص الموضوع الجميل وما يسرنا بوصفه جميلاً، إلى البحث في دراسة الشعور نفسه أو الأثر الذي يحدثه الموضوع في النفس. ولا أحد يستطيع أن ينكر قيمة ما قدمه شوبنهاور في إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والخبرة الجمالية، باعتبارها تنطوي على أسلوب للكشف الحدسي عن الحقيقة التي تكمن في ـ أو تختفي وراء ـ عالم الظواهر (بمعناه التجريبي).

ولذلك، فمن الضروري أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات ليست مرفوضة ـ من وجهة نظر الإستطيقا الفينومينولوجية ـ من حيث مضمونها، وإنما من حيث منهجيتها أو ـ بمعنى أدق ـ من حيث لا منهجيتها. فالفينومينولوجيا تحاول أيضاً إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والخبرة به، ولكنها لا تستند في تفسيرها على أسس ميتافيزيقية، وإنما فقط على ما يمكن أن يشاهد في الخبرة، وفي الخبرة فقط. وعلى هذا يمكن القول بأن رفض الإستطيقا الفينومينولوجية لهذه الاتجاهات لا يعني دحضها، فهي لا تتشابك أو تتصارع معها كما تتصارع وجهات النظر التي تتسلح كل منها بالحجج والبراهين؛ لأن المسألة بالنسبة لها ليست وجهة نظر مطلوب البرهنة عليها، وإنما هي نقطة بدء مختلفة ـ فالرفض يعني هنا أنها فقط تضع هذه الاتجاهات أو النظريات «بين قوسين»، لتبدأ من جديد بمنهج أو أداة محايدة في وصف الخبرة.

ـ ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أن الإستطيقا الفينومينولوجية إذا كانت ترفض الاتجاهات السالفة لعدم منهجيتها، فليس معنى ذلك أن كل اتجاه أو نظرية منهجية تكون مقبولة من وجهة النظر الفينومينولوجية. فمناهج البحث في الاتجاهات النفسية ليست هي المناهج التي يقصدها الفينومينولوجيون حينما يريدون للإستطيقا أن تكون علماً منهجياً، ونحن داخل هذه الاتجاهات النفسية نجد اتجاهين رئيسيين: اتجاه التحليل النفسي، والاتجاه النفسي التجريبي:

أما اتجاه التحليل النفسي الذي أسسه فرويد، فهو يفسر عملية الإبداع الفني بالرجوع إلى الحياة اللاشعورية لدى المبدع. والعمل الفني عند أصحاب هذا الاتجاه هو كالحلم أو الجنون، فهو نوع من التحرر من صراعات اللاشعور، أو هو انفجار لاشعوري يحدث في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها، والعمل الفني بهذا المعنى هو نوع من الإسقاط أو التسامي Sublimation لمحتوى اللاشعور. وعيوب هذا الاتجاه ـ من وجهة النظر الفينومينولوجية ـ أنه يحصر الخبرة الجمالية داخل نطاق عملية الإبداع ويهمل مستوى التذوق الذي يهتم به الفينومينولوجيون. وحتى في داخل نطاق الإبداع الفني، فإن اتجاه التحليل النفسي يرتكب خطأً جسيماً عندما يفسر العمل الفني من جهة الفنان وحياته الخاصة أو ما

يُعرَف ـ فينومينولوجياً ـ باسم الذات التجريبية، وهو بذلك يتجاوز ما هو معطى إلى ما هو غير معطى، ويتجاوز ميدان الإستطيقي إلى ميدان «اللا ـ إستطيقي». فأولى بنا ـ إذا أردنا أن نبقى في دائرة ما هو معطى لنا في الخبرة الجمالية ـ أن ننظر إلى الفنان من جهة عمله الفني، فالفنان هو عمله الفني ولا شيء أكثر من هذا، ونحن إنما نتعرف على قصد الفنان أو ذاته الفينومينولوجية من خلال عمله، أي من خلال ما هو معطى لنا، أما الرجوع إلى حياة الفنان الخاصة لنفسر في ضوئها ما هو معطى ونفرضها عليه، فهي مسألة لا ينشغل بها ـ ولا يجب أن ينشغل بها ـ علماء الجمال.

أما الاتجاه النفسي التجريبي في علم الجمال، فيرجع إلى تيودور فخنر Theodor Fechner الذي عمل على تأسيس إستطيقا تجريبية وفسيولوجية، في مقابل الإستطيقا التأملية التي تقوم على نظريات عامة وفروض فلسفية. فالإستطيقا عند أصحاب هذا الاتجاه يُرَاد لها أن تكون علماً تجريبياً يبدأ بالوقائع التجريبية، ويصعد منها إلى القوانين العامة التي تحكم عملية التذوق الجمالي. وعلى هذا الأساس أمكن إجراء تطبيقات تجريبية فسيولوجية لقياس أفضل الاستجابات الجمالية، من قبيل تجارب إدوارد بولو E.Bollough لدراسة أنماط الاستجابة للون، وتجارب ماير Myer لدراسة أنماط الاستجابة للموسيقى [13]. والحقيقة أن هذا الاتجاه لا يناهض فحسب النظريات التأملية الميتافيزيقية، وإنما أيضاً يناهض الاتجاه النفسي التحليلي. ودعواه في ذلك أنه يقدم لنا دراسة وصفية علمية لا معيارية مستمدة من التجربة. وهذا هو بالضبط ما ترفضه الإستطيقا الفينومينولوجية، لأنها لا تريد تفسير الخبرة الجمالية من خلال تعميمات مستخلصة تجريبياً، وإنما من خلال استبصار ماهية الخبرة، فالطابع العلمي لن يتأتى بنقل مناهج العلوم التجريبية إلى الفلسفة؛ لأن العلم التجريبي بالوقائع إنما يتأسس على مجال العلم بالماهيات. ولسنا بحاجة إلى تفصيل ذلك من جديد.

ـ ومن أهم الخصائص المميزة للإستطيقا الفينومينولوجية أنها لا تتخذ نقطة بدايتها من أية نزعة ذاتية نسبية، فالفينومينولوجيا تناهض النزعة الذاتية النسبية relative subjectivism في شتى صورها التاريخية والنفسانية، وهذه القضية تحتاج إلى إيضاح:

إن الإستطيقا الفينومينولوجية تبدأ من مقولة بسيطة متواضعة وهي: أن هناك ـ من ناحية ـ أعمالاً فنية، وهناك ـ من ناحية أخرى ـ خبرة جمالية بهذه الأعمال الفنية.

---

(13) انظر: د. أميرة مطر، **مقدمة في علم الجمال** دار النهضة العربية، 1972، ص 88 وما بعدها.

انظر أيضاً: «Types of Response to Color and Types of Listeners» by Albert Chandler; in **The Problems of Aesthetics**, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger, (New York, 1967), pp 285 - 296.

والسؤال الذي تحاول الإجابة عليه كل إستطيقا فينومينولوجية هو: كيف تحدث هذه الأعمال الفنية في خبرتنا؟

ولكن وضع السؤال على هذا النحو، ليس كافياً لتحديد نقطة البداية المميزة لكل إستطيقا فينومينولوجية؛ لأن هذا السؤال نفسه يمكن أن يثير إشكالات عديدة (أعني أنه يمكن الإجابة على هذا السؤال من منظورات تاريخية ونفسانية مغايرة للمنظور الفينومينولوجي): فمن المسلم به أن الخبرة الجمالية تحدث في عالم ثقافي: فالأعمال الفنية تقدم لنا ذاتها وتحيا في عالم ثقافي ما، ونحن نتعلم كيف نتعرف عليها ونتذوقها من خلال هذا العالم الثقافي الذي نحيا فيه. فالأعمال الفنية كنتاجات ثقافية تختلف باختلاف الثقافات في العصور المختلفة، بل وفي العصر الواحد. بل إن كل عمل فني على حدة يمر بتحولات، حيث تكون هناك فترات يتألق فيها العمل لأسباب تاريخية وثقافية معينة، وتكون هناك فترات أخرى يذوي أو يتوارى فيها العمل، وذلك حينما لا يصادف أو يلقى العمل أولئك الذين يمكن أن يقدروه حق قدره. وكل هذه الاختلافات والتحولات تكون نتيجة لتحولات تحدث في نمط الرؤية في عصر معين. وهذه المسلمات يتخذها أصحاب النزعات الذاتية النسبية كأساس أو مبرر للقول بنسبية الإدراك الجمالي والقيم الجمالية.

وفي مقابل ذلك، فإن الفينومينولوجيين جميعاً يسلمون بالحقائق السالفة، ولكنهم لا يرون فيها أي مبرر لاتخاذ منظور نسبي، ولقد تكفل إنجاردن ودوفرين بتقويض هذه المزاعم من أساسها. فتاريخية الأعمال الفنية والخبرة الجمالية ـ كما بين لنا دوفرين[14] ـ ليست مبرراً يحملنا على أن نتخذ نزعة تاريخية historicism. وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن تاريخية النتاج الفني historicity of artistic production وأحكام الذوق، لا تتضمن أو تشير إلى نسبية مقوضة لفن ماهوي eidetic art، تماماً مثلما أن الطابع المميز لثقافة شعب أو جماعة ما لا يعني ـ فيما يرى ماكس شيلر ـ أية نسبية لماهوية القيم الأخلاقية، فلقد علمنا شيلر أن الماهيات الأخلاقية تكشف عن نفسها تاريخياً، دون أن يعني ذلك أنها تكون منسوبة إلى التاريخ.

ولقد بين لنا إنجاردن ـ في مواضع عديدة من مؤلفاته ـ أن اختلاف فهم العمل الفني الواحد ـ أو عدم فهمه في فترة معينة ـ لا يعني نسبية قيمة العمل، وإنما يعني أن العمل قد تجلى في تفسيرات خاطئة. وهذا يعني ـ بتعبير هيدجر ـ أن العمل يظل منتظر أولئك الذين يستطيعون فهمه، ويكشفون عن حقيقته، أي «يحفظون» ماهيته.

وهكذا، فإن البحث الجمالي الفينومينولوجي لا يتخذ نقطة انطلاقه من أية نزعة

---

(14) Mikel Dufrenne, **The Phenomenology of Aesthetic Experience**, p. lii.

تاريخية نسبية، فما نكتشفه في التاريخ - كما يقول دوفرين -[15] ليس هو التاريخ نفسه، فنحن نكتشف ماهية عامة للخبرة وللعمل الفني، أي نكتشف الفن بوصفه لغة عامة وليس مساراً عقلياً، لغة تنكر ذلك النوع من الزمان الذي فيه تنشأ وتذوي الحضارات. فالفينومينولوجيا تريد أن تظهر لنا كيف تكتشف الظاهرة الفنية عن نفسها خارج حدود التاريخ، وإن كان هذا التكشف يكون ممكناً فقط من خلال التاريخ!

وهكذا، فإن الفينومينولوجيا، وإن كانت تبدأ من التجريبي، أي من العمل الفني كواقعة تجريبية، فإن ذلك يكون بهدف فحص ووصف الماهية من خلال الواقعة التجريبية.

إن الصيغة الفينومينولوجية العامة القائلة بأن «كل وعي يكون وعياً بشيء ما» سوف تعني بالنسبة للإستطيقا الفينومينولوجية أن «كل خبرة جمالية هي خبرة بموضوع جمالي»؛ ولذلك فإن كل بحث جمالي فينومينولوجي يحاول أن يصف ماهية ذلك الكيان الذي يكون معطى لخبرتنا الجمالية، وهو العمل الفني، وعلى هذا الأساس يمكن التعرف عليه كموضوع يحدث في خبرتنا الجمالية، أي كموضوع جمالي.

ولكن ربما يقال أن البحث في ماهية العمل الفني يمكن أن يتأسس من خلال البحث في الأعمال الفنية، وعلى هذا الأساس يمكن أن نستخلص ما هو عام من خلال العناصر المتشابهة في الأعمال الفنية العديدة المتنوعة. وهذا يقتضي أن نصنف أولاً الفنون في ترتيب أو نسق معين. ولكن هذه القضية هي الأخرى لم تعد مطروحة في الإستطيقا الفينومينولوجية التي تريد أن تبدأ من البحث الماهوي الذي لا يتأسس من خلال تعميم استقرائي أو استدلالي، وإنما يمكن فقط أن يستعين بأمثلة فردية يستبصر فيها - ومن خلالها - الماهيات التي تدرك بشكل عياني. وعلى البحث الماهوي فقط يمكن أن تتأسس التحليلات التي تتناول الفروق الجزئية فيما بين الأعمال الفنية المتنوعة، وفيما بين الخبرات الجمالية المناظرة لهذه الأعمال. ولكن من الضروري أن نلاحظ أن الإستطيقا الفينومينولوجية لا تؤسس مثل هذه التحليلات كتصنيفات نسقية تشكل أبنية مذهبية منغلقة على ذاتها كما هو الحال في تصنيفات الفنون في العصر الحديث، التي تعد الآن أقرب إلى فلسفة الفن بمعناها التقليدي منها إلى الإستطيقا (أو فلسفة الجمال) بمعناها الدقيق. كذلك تتجنب الإستطيقا الفينومينولوجية تصنيف الفنون وفقاً لمبادىء أو معايير محددة، سواء تم تحديد هذه المعايير على أساس مبدأ فلسفي أو ميتافيزيقي (كما هو الحال في أغلب تصنيفات العصر الحديث)، أو تم تحديدها على أساس مبدأ جمالي افتراضي (كما هو الحال في بعض التصنيفات المعاصرة): كأن نصف الفنون إلى فنون عظمى وفنون صغرى، على أساس من درجة

(15) Ibid., p. LIV.

الصنعة أو الإبداع فيها . . الخ . فهذه المعايير المحددة سلفاً سوف تؤدي بنا إلى التورط في الذاتية ؛ لأنها تكون مستمدة من ثقافات واتجاهات اجتماعية معينة ، وسوف تفضي بنا في النهاية إلى بحث اجتماعي يستند إلى المعايير السائدة في كل مجتمع ، أي أنها سوف تفضي بنا إلى التورط في «النسبية التاريخية» historical relativism . فالإستطيقا الفينومينولوجية لا تستند في تصنيفها أو ـ بمعنى أدق ـ تمييزها بين الفنون إلا على أساس من تحليل وصفي لما يكون معطى في خبرتنا بالأعمال الفنية . وعلى هذا الأساس نفسه يتم تمييز الخبرات ذاتها .

كذلك تناهض الإستطيقا الفينومينولوجية النزعة الذاتية النسبية في صورتها النفسانية . والصورة المألوفة للنفسانية في الإستطيقا التقليدية تتمثل في النظر إلى خبرتنا بالموضوع الجمالي من جهة ما يسمى «بالمتعة الجمالية» aesthetic enjoyment وما تشتمل عليه من لذة وانفعالات وخبرات سارة ، فهذه المتعة تكون شرطاً للحكم على الجميل ، ولتحقق الخبرة الجمالية . وفي مقابل ذلك ، فإن الفينومينولوجيين يسلمون بأن مثل هذه الخبرات السارة تحدث بالفعل في خبرتنا الجمالية ، ولكنها لا تكون شرطاً للخبرة الجمالية أو للحكم الجمالي . فالخبرة الجمالية ليست عملية ذاتية نفسية تهدف إلى إثارة متعتنا ، وإنما هذه المتعة هي التي تنشأ نتيجة لخبرتنا بالموضوع الجميل ، وهي توصف على أساس من ماهية خبرتنا بالموضوع الجميل ذاته . ومن هنا ، فقد اختلف مفهوم المتعة الجمالية في الإستطيقا الفينومينولوجية بشكل جذري عن المفهوم الذاتي النفساني التقليدي . ويعد موريتس جيجر أول من أسهم إلى البحث الفينومينولوجي في هذا المجال بمقاله المعنون باسم «إسهامات إلى فينومينولوجيا المتعة الجمالية»* حيث يقدم تحليلاً وصفياً ماهوياً للمتعة الجمالية مميزاً لها عن الظواهر الأخرى المرتبطة بمفهوم المتعة بوجه عام ، مثل : اللذة ، والبهجة . . إلخ . وهو يبين لنا أن المتعة الجمالية تتميز بتركيزها الحدسي على موضوعها ، وأنها ـ على الضد من المتع غير الجمالية ـ تنطوي على نسيان أو إغفال ما يتعلق بذات المرء ، فالمتعة الجمالية ليست «تمتعاً ذاتياً» ، وليست خبرة شخص يستمتع بذاته أو بانفعاله الخاص . وبذلك فإن تحليل جيجر يعيد التأكيد على خاصية «نزاهة» المتعة الجمالية ، وتجردها من المصلحة والأنانية ، وهي تلك الخاصية التي أكد عليها من قبل كل من كانط وشوبنهاور . إلا أن تحليل جيجر قد تميز باعتماده على منهج

(*) «Beiträge zur Phänomenologie des äesthetischen Genuses» وقد نشر هذا المقال سنة 1913 في «الكتاب السنوي للفلسفة والبحث الفينومينولوجي» ، والذي يُعد جيجر من المشاركين الأصليين في تحريره . وقد قدم شبيجلبرج عرضاً إجمالياً لهذا المقال في كتابه :

The Phenomenological Movement, Vol. I., p.213 ff.

فينومينولوجي وصفي خالص، استطاع من خلاله أن يُكسِب ظاهرة المتعة الجمالية أبعاداً وأعماقاً جديدة: فلقد استطاع جيجر أن يكشف عن الخواص والعمليات الشعورية الدقيقة التي تميز ظاهرة المتعة الجمالية عن غيرها من الظواهر الشعورية التي ترتبط بمفهوم المتعة بوجه عام، فهو يميز بدقة المشاعر التي تظهر في المتعة الجمالية عن مشاعر اللذة والبهجة والسرور، وهو يسعى إلى تخليص مفهوم المتعة الجمالية أو الشعور الجمالي من مدلوله الانفعالي، ومن مفهوم الانصهار العاطفي أو العاطفية المتدفقة. وهو يبين لنا أن الدراسات الفينومينولوجية يمكن أن تسهم في هذا السبيل إلى حد بعيد، لأن تنقية الشعور الذي يحدث أثناء متعتنا الجمالية من المشاعر الأخرى التي يمكن أن تختلط به، يمكن أن يتم فقط على أساس من الدراسات الوصفية لماهية الأفعال الشعورية التي تظهر فيها الموضوعات الجمالية. وعلى هذا النحو فقط يمكن عزل العناصر الشعورية اللاجمالية أو «شبه الجمالية» pseudo - aesthetic التي يمكن أن تنساب من المتذوق غير المحنك الذي اعتاد أن يتعاطى الفن، أو يستخدمه كعقار لأجل متعته ومشاعره الذاتية. ومن هنا، فإن جيجر يهاجم الإستطيقا التجريبية experimental aesthetics لدى فخنر، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفسانية إذ تفترض أن كل خبرة جمالية هي متعة أياً كانت طبيعة هذه المتعة، وتقيم تجاربها على هذا الأساس، وبذلك فإنها تتجاهل أن المتعة التي تحدث في خبرتنا الجمالية يمكن التعرف عليها فقط باعتبارها متعة بموضوع جمالي. فهذه الإستطيقا التجريبية النفسانية هي مصدر المفاهيم الخاطئة التي تسربت إلى النظرية الجمالية. وبالإضافة إلى ذلك، فإن جيجر يستفيد من دراسات تيودور ليبس Theodor Lipps عن عمق وكثافة الشعور، إلا أنه يتجنب التورط في المفاهيم النفسانية لنظرية التشاعر (أو الاندماج الشعوري) empathy (Einfûhlung) عند ليبس وأتباعه*.

(*) على الرغم من أن الفينومينولوجيين يؤكدون على أن الخبرة الجمالية ليست عملية معرفية أو تأملا خالصاً، وإنما تنطوي على نوع من الاندماج الشعوري في (عالم) الموضوع الجمالي، إلا أنهم لا يتورطون في تفسير ليبس وأتباعه للاندماج الشعوري على أنه عملية إسقاط أو استغراق تام للذات في الموضوع يتلاشى فيه كل اختلاف بين الذات والموضوع. حقاً أن ليبس يؤكد على أن المشاعر والاحساسات التي تسقطها الذات في الموضوع تكون صادرة أو متولدة عن الموضوع، إلا أنه قد رأى أن هذه العملية برمتها لا يمكن أن تتم إلا وفقاً لخبرة سابقة بهذه الإحساسات: فعندما نشاهد الأبنية المعمارية، فإننا نشعر بالصراع الدينامي الذي يتمثل في قوة السقف الذي يضغط بثقله على العمود، وفي مقاومة العمود الذي يبدو كما لو كان يرتفع ليقاوم ويحمل ثقل السقف وضغطه وهذا يولد في أنفسنا استجابة شعورية مماثلة. ولكن هذه الاستجابة تحدث فقط على أساس من خبراتنا السابقة بالقوة والمقاومة، والتي بمقتضاها يتم إسقاط إحساساتنا على البناء المعماري الذي نشاهده، بحيث تبدو هذه الإحساسات خصائص للموضوع المشاهد ذاته. وإلى مثل هذا الرأي ذهبت فيرنون لي Vernon Lee في تفسيرها للإحساسات العضلية الحركية في الاستجابة الجمالية [انظر في ذلك:

وعلى الرغم من أن محاولة جيجر كانت محاولة جزئية لا تقدم لنا دراسة شاملة للخبرة الجمالية، وكانت معالجته للمتعة الجمالية تحتل جزءاً يسيراً من دراسة وصفية للمتعة بوجه عام؛ وربما يكون هذا هو السبب في أن محاولته لم تلفت انتباه أحد من الفينومينولوجيين المشتغلين بالبحث الجمالي سوى إنجاردن ـ على الرغم من هذا، فإن هذه المحاولة الجزئية المبكرة تعكس بوضوح الطابع المميز للبحث الجمالي الفينومينولوجي ، وسوف نرى فيما بعد كيف يقترب إنجاردن ودوفرين من بحث الظواهر أو الخبرات الجمالية على نحو مشابه لأسلوب جيجر في بحث ظاهرة المتعة الجمالية، فكلاهما يسعيان بإصرار نحو تخليص البحث الجمالي برمته من المنظور النفساني. ولكن، على الرغم من أن الفينومينولوجيين ـ وخاصة إنجاردن ودوفرين ـ يطبقون المنظور الفينومينولوجي في دراسة الخبرة الجمالية على مساحة تتجاوز نطاق الشعور أو المتعة الجمالية، وتمتد إلى خبرات أخرى عديدة تدخل في نسيج الخبرة الجمالية، إلا أنهم جميعاً يتفقون على دحض المنظور النفساني للمتعة الجمالية: فإنجاردن ـ على سبيل المثال ـ يؤكد على الطابع القصدي للمشاعر الجمالية بوصفها مشاعر موجهة نحو الموضوع الجمالي، ودوفرين يفرط في التأكيد على «لانفسانية» الشعور الجمالي، حتى إنه يتحدث عن هذا الشعور بوصفه شعور الموضوع الجمالي ذاته.

وإذا كانت الإستطيقا الفينومينولوجية لا تنظر إلى الموضوع الجمالي من خلال متعتنا أو مشاعرنا الذاتية، فإن ذلك لا يعني أنها تريد أن تفهم الموضوع الجمالي من خلال منظور موضوعي للجميل، كما لو كان الجميل مفهوماً عقلياً أو فكرة مجردة يمكن تصنيفها وفقاً لشروط موضوعية في مقولات من قبيل: السامي والجليل والجذاب والرشيق. . الخ، فالجميل ـ كما يبين لنا دوفرين[16] ـ لا يمكن فهمه بشكل سابق على فهم الموضوع الجمالي نفسه، وإلا فإننا سوف نتورط في تعريفات دوجماطيقية: فتحديد الجميل وفقاً لخاصية معينة أو عدة خصائص سوف يكون أمراً تعسفياً؛ لأن هذه الخصائص قد تكون مميزة لعمل أو أعمال فنية بعينها دون غيرها، وعلاوة على

- Lipps, Empathy: inward Imitation and Sense Feeling, in **Philosophies of Beauty,** , trans. E.F.Caritt.

- Vernon Lee,**The Beautiful** (New York: Cambridge University Press, 1913); also in Moriss Weitz **Problems in Aethetics.**

- Caritt, The Theory of Beauty, London, 1931 (The Last Chapter).

ـ د. أميرة مطر، مقدمة **في علم الجمال**، ص 85 وما بعدها]. وكما سوف نرى فيما بعد، فإن الفينومينولوجيين ـ في وصفهم للخبرة الجمالية ـ لا يتورطون في القول بأية إسقاطات شعورية تحدث من قبل الذات.

(16) Dufrenne, **op. cit.,** p.lix.

ذلك، فإن مفهوم الجميل قد يتسع ليشمل موضوعات دخيلة على مجال الموضوع الجمالي، أي على مجال الإستطيقي: فالفعل الأخلاقي أو البرهان المنطقي أو حتى الموضوعات العادية التي لا يكون في صناعتها شيء يتعلق «بالإستطيقي»، قد نصفها جميعاً بأنها «جميلة»، دون أن يكون هناك أدنى شك في الجدية التي بها نستخدم هذه الكلمة في كل مرة. وهنا مكمن الخطورة!

والخطورة التي يقصدها دوفرين هنا تعني أننا لن نصبح في مجال البحث الجمالي الخالص، وسوف نقحم على هذا المجال تصورات أو مفاهيم دخيلة عليه وهذا يعني - بعبارة أخرى - أننا سوف نبحث في الموضوع الجميل (أو الإستطيقي) ابتداء من تصوراتنا عن الجميل والجمال. ولكن **«الإستطيقي» the aethetic لا يفهم ابتداء من فكرة «الجميل» the beautiful**!! وليس الإستطيقي هو ذلك الجميل الذي اعتدنا تصوره باعتباره مضاداً للقبيح، فالقبيح ذاته قد يكون موضوعاً استطيقياً (أي موضوعاً معطى - من خلال عمل فني ما - لإدراكنا، بوصفه موضوعاً جمالياً).

وعلى هذا الأساس، فإن الإستطيقا الفينومينولوجية لا تلجأ إلى فكرة الجميل أو الجمال كنقطة بداية للبحث الإستطيقي، فهذا هو مسلك الإستطيقا أو فلسفة الجمال التقليدية التي لم تكن خالصة من فلسفة الفن، أي من تلك التصورات الفلسفية عن الفن والجميل والجمال. ومن هنا يمكن فهم قول دوفرين: «لسنا نحن من يقرر ما هو الجميل، فالموضوع [الجمالي] ذاته يقرر ذلك...»[17]. وهذه العبارات تعني أننا يمكن أن نتعرف على الجميل، فقط من خلال التعرف على ماهية الموضوع الذي يظهر فيه هذا الجميل. والتعرف على ماهية الموضوع الجميل يعني تحليل ووصف بنيته، وهذا التحليل البنيوي سوف يكون بمثابة أساس «موضوعي» لوصف خبرتنا «الذاتية» بالموضوع الجمالي*. وبهذا المعنى فقط يمكن فهم معنى الموضوعية في الإستطيقا الفينومينولوجية، إنها موضوعية البحث الجمالي، وليست موضوعية المعايير أو الشروط القبلية التي تحدد ما هو الجميل أو الجمال. فالحقيقة أن البدء بالبحث في الجميل وفقاً لمعايير محددة سلفاً سوف يؤدي إلى التورط في الذاتية أو الموضوعية؛ لأن هذه المعايير لن تخرج عن أحد أمرين: فهي إما أن تكون عناصر ذاتية شعورية يتم

(17) Ibid., p.LXII.

(*) لقد ظل طابع التحليل البنيوي لماهية العمل الفني والموضوع الجمالي طابعاً مميزاً للبحث الفينومينولوجي، وتجلى بوضوح عند كل من إنجاردن ودوفرين. والحقيقة أن التحليل البنيوي الفينومينولوجي ظهر في فترة مبكرة جداً على يد فالديمار كونارد Waldemar Conard وذلك في دراسته عن «الموضوع الجمالي» der äesthetische Gegenstand في «دورية البحث الإستطيقي والدراسات الفنية العامة» سنتي 1908 - 1909. وهو تحليل لفت انتباه إنجاردن ودوفرين، إلا أن محاولة كونارد - مثل محاولة جيجر التالية عليها بسنوات قليلة - كانت جزئية، وسابقة على نضج الاتجاه الفينومينولوجي ذاته.

بمقتضاها الحكم على الجميل كما هو الحال في التصور النفساني، وإما أن تكون عناصر مستقلة عن الموضوع الجمالي وخبرتنا به. وفي الحالة الأولى، فإننا سوف نتورط في الذاتية النفسانية وفي الحالة الثانية سوف نتورط في الموضوعية الدوجماطيقية.

ومن هنا ـ على وجه التحديد ـ فإننا نستطيع الكشف عن نقطة البدء الجوهرية المميزة للبحث الفينومينولوجي لقضية الخبرة الجمالية. فالحقيقة أن الإستطيقا الفينومينولوجية إذ ترفض اتجاهات البحث الجمالي التقليدية في شتى صورها الفلسفية والسيكولوجية؛ فما ذلك إلا لأنها تريد أن تبدأ من نقطة جديدة مختلفة اختلافاً جذرياً. وهذا ما سنحاول إيضاحه فيما يلي:

ـ تتميز الإستطيقا الفينومينولوجية بأنها اتخذت نقطة انطلاقها من الأبستمولوجيا الفينومينولوجية التي راحت تبحث عن طريق ثالث بين الذاتية والموضوعية بمعناهما التقليدي، طريق آخر يتجاوز تلك القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع. وهي بذلك كانت تبحث عن صياغة وفهم جديد للخبرة، فمشكلة الذات والموضوع هي مشكلة الخبرة.

ولقد بين لنا هوسرل أن المفهوم الفينومينولوجي للخبرة يختلف عن مفهومها التقليدي في الفلسفة الحديثة: فالفلسفة الحديثة قد فشلت في فهم الخبرة الإنسانية؛ لأنها تجاهلت مفهوم العالم المعيش أو الخبرة المعيشة، وتناست الإنسان الذي يحيا في هذا العالم. وبالتالي أصبح هناك داخل مفهومها عن الخبرة تمييز بين خبرة باطنية وخبرة خارجية وبين ذات وموضوع (*)(18).

ولقد كان من الطبيعي أن ينعكس هذا الاختلاف الابستمولوجي عند معالجة الخبرة الجمالية في كلا الموقفين. ولو شئنا أن نترجم هذا الاختلاف الابستمولوجي حول مفهوم الخبرة بوجه عام إلى لغة علم الجمال، لقلنا إن الخبرة الجمالية لم يعد يُنظَر إليها من جهة الذات ولا من جهة الموضوع، وإنما من جهة ذلك المبدأ الفينومينولوجي الذي يعرف باسم الإحالة التبادلية أو التضمن التبادلي mutual implication بين الذات والموضوع: فمن جهة الموضوع، نجد أن البحث في الخبرة

---

(18) Ludwig Landgrebe, the Phenomenological Concept of Experience», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 34 (xxiv) No. 1. 1973,p.1.

(*) جدير بالتنويه هنا أن عدم التمييز بين الذات والموضوع في الفينومينولوجيا يعني فقط عدم الفصل بينهما؛ لأن الموضوع يكون معطى مع خبرة الذات التي تقصده. ولذلك؛ فإن «عدم التمييز» هنا لا ينبغي أن يفهم على أنه يعني تلاشي كل اختلاف بين الذات والموضوع وانصهارهما معاً في وحدة واحدة كما يذهب إلى ذلك ليبس في نظريته عن «الاندماج الشعوري».

الجمالية لم يعد بحثاً لا يُلقى بالا إلى الذات، أي لم يعد بحثاً في الخصائص أو الشروط الموضوعية للجميل وفيما يؤثر فينا بوصفه جميلاً؛ وبالتالي يصبح مصدراً وأساساً تقوم عليه الخبرة الجمالية. ولكن هذا البحث - في نفس الوقت - لم يعد بحثاً من جهة الذات، سواء كانت الذات هنا هي ذات المتذوق المدرك أو الفنان المبدع. وقد بينا في دراسة سابقة أن الاتجاهات الميتافيزيقية التي كانت تنظر إلى الفن على أنه مجرد رؤية، وجعلت العمل الفني مساوياً لرؤية الفنان أو العبقري، قد وقعت في خطأ جسيم؛ لأنها قد أهملت الموضوع الفني بوصفه أيضاً أسلوباً في التعبير يهدف إلى توصيل العمل الفني إلى المشاهد[19]، وهذا يعني - بلغة الفينومينولوجيا - أنه يقصد المشاهد أو المتذوق؛ وبالتالي فإن هذه الاتجاهات قد أهملت أيضاً دور المشاهد بوصفه ينطوي على فعالية وعلاقة جدلية في إدراك موضوعه، وجعلت وظيفته محصورة في إعادة إنتاج reproduction رؤية الفنان. وفي هذه الحالة يضيع الموضوع الجمالي، ويفقد وجوده داخل ذاتين، هما في حقيقة الأمر ذات واحدة لها وجهان: أحدهما ينتج رؤية، والآخر يعيد إنتاج هذه الرؤية. وفي هذه الحالة يتلاشى الموضوع الجمالي بمظهره وسطحه المحسوس ومعانيه الكامنة فيه، ويتضاءل إلى مجرد وسيط أو منبه لاستثارة رؤية المبدع عند المشاهد.

إن الإستطيقا الفينومينولوجية تتجاوز كلتا النظرتين، النظرة الموضوعية الخالصة التي تسقط الذات من حسابها، والنظرة الذاتية الخالصة التي يمكن أن نسميها «الذاتية الاستاتيكية» التي تفترض أن العمل الفني نتاجاً لعملية «إبداع استاتيكي» على مستوى الرؤية أو النشاط الخيالي، وترى تأمل هذا العمل بوصفه تأمل «ذاتٍ منفعلة» أو «ذات متلقية» . وفي هذا التجاوز لهاتين النظرتين تلتحم الذات بالموضوع في الخبرة الجمالية، فيصبح الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يتأسس من خلال خبرة الذات، وليس الموضوع المؤسس بشكل قبلي مستقل عن الذات المدركة. وفي هذه الحالة يصبح للذات فعالية ومبادرة، ويصبح هناك تكامل بين دور الفنان ودور المتذوق: الفنان من خلال عمله (أو «قصده المرسل» بتعبير إنجاردن) والمتذوق من خلال قصده المستقبل، فالاستقبال هنا ليس مجرد تلق، وإنما هو تلق قاصد أو «متجه نحو»: نحو موضوعه المقدم إليه ويكون محتاجاً إليه كي يؤسسه ويظهره. وكما أن الذات في هذه الحالة تسترد قيمتها وفعاليتها، فإن الموضوع أيضاً يسترد قيمته، ولا يصبح مجرد منبه أو واسطة، وإنما يصبح بمثابة البوتقة التي تنصهر فيها ذات الفنان وذات المبدع، أو على الأقل يصبح بمثابة نقطة الالتقاء التي يلتقي عندها القصدين: قصد الفنان وقصد المتذوق.

(19) انظر للباحث: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور**، ص 278 وما بعدها.

ولعلنا الآن نكون قد لاحظنا أن المبدأ الأبستمولوجي الأساسي الذي تنطلق منه المعالجة الفينومينولوجية للخبرة الجمالية، هو نفسه مبدأ تجاوز ثنائية الذات والموضوع في فهم الخبرة بوجه عام، وهو أيضاً فكرة قصدية الوعي، وهو في النهاية فكرة الخبرة المعيشة. ومن هنا فإن هذا المبدأ الإبستمولوجي كان يتجلى أحياناً في تناول الخبرة الجمالية من خلال تحليل العلاقة القصدية بين الوعي وموضوعه الجمالي، كما نجد ذلك عند انجاردن في تناوله للخبرة الجمالية بوصفها نشاطاً قصدياً، وعند سارتر في تطبيقه للقصدية على الخبرة بالعمل الفني بوصفه خيالاً قصدياً. وفي أحيان أخرى كان هذا المبدأ يتجلى من خلال فكرة الخبرة المعيشة، أي تلك الخبرة المباشرة الأولية السابقة على فعل التأمل الواعي، خبرة ما قبل التأملي أو العياني الحاضر دائماً، وقد تمثل ذلك بوضوح عند ميرلوبونتي ودوفرين. فقد فهما هذان الأخيران الخبرة الجمالية على هذا النحو، أي على أنها خبرة تبدأ في الحضور المباشر للموضوع الجمالي أمام الإدراك الحسي وأمام البدن. ولكن ينبغي أن نلاحظ دائماً ـ كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق ـ أن فكرة الخبرة المعيشة ليست مغايرة لفكرة القصدية، بل إنها هي نفسها فكرة القصدية مطبقةً في مجال الفعل، وتوسيع لنطاقها ليشمل مستوى ما قبل التأمل، وإضفاء لبعد ديناميكي لها، ليصبح النشاط القصدي أشبه بجهاز متحرك من القصديات يتخلل الأشياء والأفعال، ويضفي عليها المعنى. وفي كلتا الحالتين، فإن الفكرتين ترتكزان على مبدأ ابستمولوجي واحد، هو مبدأ الخبرة المباشرة التي تتجاوز ثنائية الذات والموضوع في معرفتها بموضوعها.

وكل هذا يظهر لنا أن التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية، إنما يقوم على فهم الفينومينولوجيا للخبرة بوجه عام، أي على الفينومينولوجيا بوصفها إطاراً أو منهجاً معرفياً لصياغة خبرتنا بالعالم والأشياء. ولكن هذه الحقيقة ما زالت نظرية عامة مجردة، ولكي تكتمل لنا في صورتها العيانية، فلا بد أن نكسوها ونملأ تفاصيلها بنماذج تطبيقية. ولا شك أن الطريق إلى ذلك أصبح ممهداً.

* * *

الباب الثاني

البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية
(موقف هيدجر)

تمهيد في
موقف هيدجر الفينومينولوجي والإستطيقي

ربما يكون البدء بهيدجر ـ كعينة ممثلة للتناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية ـ أمراً غير مشجع ومحبطاً لمن يتطلع إلى تطبيق نموذجي للمنهج الفينومينولوجي: فمن المعروف أن أصالة موقف هيدجر من الناحية الفينومينولوجية، هي مسألة حامت حولها الشبهات، بل كانت في أحيان كثيرة موضع إدانة. ومن ناحية أخرى، فإننا لا نجد في مباحث هيدجر الفنية أي مبحث تحت عنوان «الخبرة الجمالية». ومن ثم، فليس هناك مجال للحديث عن خبرة جمالية عند هيدجر، وإنما يمكن فقط أن نتحدث عن موقف هيدجر من الخبرة الجمالية، فمن العسير أن نتحدث عن خبرة جمالية عند فيلسوف قال ذات مرة: «إن الخبرة هي العنصر الذي يموت فيه الفن»[1].

ومع ذلك، فإننا نرى أن هيدجر له موقفه الفينومينولوجي الخاص، وأن فكره لا يخلو ـ في أي مرحلة من مراحل تطوره ـ من طابع فينومينولوجي. كذلك فإن رفض هيدجر لمصطلح «الخبرة الجمالية»، وعدم ورود أي من مباحثه الفنية تحت هذا العنوان، لا ينبغي أن يكون مبرراً لاستبعاد هيدجر من أي بحث يندرج تحت «الخبرة الجمالية»؛ طالما أن القضايا التي يتناولها هيدجر في بحوثه الفنية تندرج في القضايا

(1) Martin Heidegger, The Origin of the Work of Art; in **Poetry, Language and Thought,** Translated with an introduction by Albert Hofstadter, (N.Y.: Harper and Row Publishers, 1975), p.79.

التي يتناولها الباحثون في الخبرة الجمالية، من قبيل: قضية إبداع العمل الفني وتذوقه.

وسنحاول الآن أن نلقي الضوء على هاتين القضيتين السالفتين التمهيديتين وهما: موقف هيدجر الفينومينولوجي بوجه عام، وموقفه الإستطيقي بوجه خاص.

* * *

إن علاقة هيدجر بالفينومينولوجيا غريبة. فقد كان في وقت ما أكثر تلاميذ هوسرل قربا إليه حينما كان يعمل مساعداً له، حتى إن هوسرل كان يردد متحمساً: «الفينومينولوجيا! إن ذلك يعني أنا وهيدجر». ولكن بمرور الوقت اكتشف هوسرل أنه كان مخدوعاً، وأنه أساء الحكم على أغراض هيدجر الحقيقية. فمنذ ظهور «الوجود والزمان» Being and Time (Zein und Zeit) سنة 1927 بدأ التباعد يزداد بينهما بالتدريج، وظهر منذ البداية أن هيدجر يريد أن يكيف الفينومينولوجيا وفقاً لأغراضه الخاصة.

ولقد رأى هوسرل أن كتاب «الوجود والزمان» يُعد أنثروبولوجيا فلسفية تتخذ نقطة انطلاقها من الوجود الإنساني، ونظر إليه على أنه نوع من الواقعية المدرسية القديمة على طريقة توما الأكويني؛ لأنه يتجاهل منهج الرد الفينومينولوجي، والمثالية الترانسندنتالية. ومن هنا أيضاً يرى شبيجلبرج «أن هيدجر لم يكن أبداً فينومينولوجيا بالمعنى الدقيق»[2].

ومع ذلك، فليس رأي هوسرل ولا رأي شبيجلبرج ملزماً لنا، فليس الرد أو المثالية الترانسندنتالية معياراً نزن به الأمور. وليس من الضروري لكي يكون الفيلسوف فينومينولوجياً أن يكون هوسرلياً قلباً وقالباً. بل إن هذا ضد مصلحة الفينومينولوجيا، وضد طبيعتها كمنهج «مفتوح» قابل للتطوير باستمرار. ولذلك فمن حق هيدجر أن يطور الفينومينولوجيا وفقاً لحسابه الخاص، دون أن نصادر على موقفه بأن نضعه منذ البداية في قالب هوسرلي، بشرط أن يكون لموقفه هذا أصول وجذور في المنهج الفينومينولوجي نفسه. فكيف كان موقف هيدجر تطويراً للفينومينولوجيا؟

إن مشروع هيدجر الفينومينولوجي يبدأ بنقل الفينومينولوجيا من دائرة الإبستمولوجيا إلى دائرة الأونطولوجيا، وبذلك فإنه ينقل مركز ثقل الفينومينولوجيا من الوعي في علاقته بالعالم إلى الوجود الإنساني في علاقته بالعالم. وهذا الانتقال له أصوله وجذوره في الفينومينولوجيا؛ لأن مفهوم القصدية متضمن في فكرة هيدجر عن

---

(2) **The Phenomenological Movement,** Vol. I., p.348.

الوجود الإنساني الملقى به في العالم أو ما يسميه «الوجود ـ هناك» being there (Da - sein)(*)وبذلك يتجاوز هيدجر قصدية الوعي إلى قصدية الوجود الإنساني «المتجه نحو» العالم والمنخرط فيه (وهذا الانتقال أو التجاوز له أصله في اللغة الألمانية حيث أن كلمة وعي bewusstsein تنطـوي على الجذر اللغوي sein بمعنى الوجود). وهكذا فإن هيدجر يطور القصدية إلى قصدية في مجال الفعل، وإلى دلالة حقيقية لفكرة العالم المعيش، وهو ما لم يكن هوسرل قادراً عليه، بعد أن حبس نفسه في دائرة الأنا الواعي، وجعل الوجود متضايفاً إلى الوعي على نحو قبلي، بمعنى أنه جعل ماهية الوجود مستنفدة في كونه موضوعاً للوعي، وبذلك يفقد كل موجود ـ بما في ذلك الوجود الإنساني ـ دلالته ومعناه. وهذا يعني أن موقف هوسرل الأخير قد حجب عنا وجود الموجود. وفي مقابل ذلك نجد هيدجر يهتم بمشكلة الوجود، ورأى أن ماهية الإنسان هي وجوده باعتباره «وجوداً ـ في ـ العالم» in - der Welt - sein، ونظر إلى هذا الوجود الإنساني باعتباره مدخلاً لفهم الوجود، الذي أصبح فيما بعد المحور الرئيسي لتفكيره.

وهيدجر بفكرته عن «الوجود الإنساني في العالم» يحاول أن يقدم صياغة جديدة تتجاوز مشكلة الواقعية والمثالية معاً، لأن هذه المشكلة تدور حول قضية اعتماد الوجود على الوعي أو استقلاله عنه، وهي قضية قد تخلى عنها هيدجر منذ البداية.

كذلك يبدأ مشروع هيدجر الفينومينولوجي بمنهج «التقويض الفينومينولوجي» phenomenological destruction، وهو يعني به العمل على «تحييد» الفروض المسبقة الميتافيزيقية التي تفسد صياغة مشكلاتنا الفلسفية، بل وتفسد عملية وصف الظواهر التي تعالجها. فهذه الفروض أو المفاهيم المتوارثة من قبيل: مفهوم «الجوهر» أو «الذات»، هي من نتاج ماضينا الميتافيزيقي الذي ينبغي أن نتحرر منه حتى لا يكون هناك حائل بيننا وبين الظواهر. ولذلك يبين لنا هيدجر[3] أنه ـ في معالجته لمبحثه الأونطولوجي ـ لا يسترشد بأي من الأنظمة الفلسفية المتحررة من الماضي، وإنما بما تتطلبه معالجة الأشياء ذاتها. وهذا يعني ـ بالنسبة له ـ أن معالجة مبحثه يجب أن

(*) من الضروري أن نلاحظ أن «الوجود هناك» (أو الآنية) عند هيدجر ليس مرادفاً للإنسان، ولقد أكد هيدجر على التمييز بينهما لينفي كل صبغة أنثروبولوجية عن هذه الظاهرة الأونطولوجية. «فالوجود هناك» (أو الآنية)، ليس هو الإنسان، وإنما أسلوب الإنسان في الوجود الذي يكون متميزاً عن أسلوب الموجودات الأخرى، من حيث أنه الموجود الوحيد الذي يفهم الوجود ويشغله سؤال الوجود.

(انظر في ذلك: د. محمود رجب، الميتافيزيقا عند الفلاسفة المعاصرين، دار المعارف، 1986، ص 71 72

(3) Heidegger, **Being and Time**; trans. Joan Maquarrie and Edward Robinson,(New York: Harharper and Row Publishers, 1962), p.49 f.

تكون بطريقة فينومينولوجية، فالفينومينولوجيا هي أسلوب في المعالجة أو مفهوم منهجي لا يتعلق بمادة أو موضوعات بحثنا، وإنما بأسلوب بحث هذه الموضوعات.

إن منهج هيدجر هنا على أتم اتفاق مع المنهج الفينومينولوجي في تعليق الحكم على المعتقدات العلمية والفلسفية والساذجة على السواء، وهو تعبير عن المشروع الهوسرلي الأول الذي ينطلق من «الأشياء لا التصورات». وعلى هذا الأساس رأى هيدجر «أن المصطلح فينومينولوجيا» ، يعبر عن حكمة يمكن صياغتها هكذا! : إلى الأشياء ذاتها»(4) .

ولكن . . ما معنى الفينومينولوجيا عند هيدجر؟ يشير هيدجر إلى أن كلمة فينومينولوجيا مكونة من مقطعين هما: ظاهرة phenomenon وعلم logos، ولذلك فإنها تُصاغ حرفياً بمعنى علم الظواهر science of phenomena، مثلما يصاغ تعبير علم اللاهوت أو علم الحياة أو علم المجتمع. إلا أن المصطلح فينومينولوجيا لا ينبغي أن يُفهَم على النحو الذي نفهم به هذه التعبيرات السالفة التي هي مصطلحات تشير إلى الموضوعات الخاصة المتعلقة بهذه العلوم. ولذلك ينبغي أن نفهم جزئي الكلمة معاً:

إن كلمة ظاهرة في أصلها اليوناني ترتبط بالمصدر «يكشف» to uncover أو يجعل شيئاً ما مرئياً let - something - be - seen، وعلى ذلك فإن الظاهرة عند هيدجر هي «ما يتجلى أو يُظهِر ذاته» das Offenbare, das Sichzeigend . وهذا الظهور يمكن أن يكون في أساليب عديدة، وهذا يتوقف على أسلوب اقترابنا من ذلك الذي يظهر. ولكن الظهور ينبغي أن يكون ظهوراً للنحو الذي يكون عليه الشيء (أي لأسلوبه في الوجود)، وليس على نحو آخر مغاير له، فالظهور هنا ليس له أية علاقة بالمظهر appearance الذي يعني ضمناً أن هناك شيئاً وراءه، أو يعني إظهار شيء ما على خلاف ما يكون. ولذلك فإن هيدجر يكمل تعريفه للظاهرة بأنها «ما يُظهِر ذاته في ذاته that which shows itself in itself»(5) .

ولأن الظواهر لا تكون متجلية بشكل مباشر وإنما متحجبة، ولأنها يمكن أحياناً أن تختفي وراء مظهر خادع؛ فإنها بالتالي تحتاج إلى نشاط هيرمونطيقي hermeneutic activity، أي نشاط يقوم على التفسير interpretation، وهو يقع على عاتق الموجود البشري الذي يحاول فهم الوجود من خلال فهم وجوده نفسه باعتباره وجوداً هناك Da - sein له أولية أو أسبقية أونطولوجية على الموجود أو «الشيء - في الوجود» das Seiende. وهذه التفرقة بين الوجود و«الشيء في الوجود»، هي ما يعرف عند هيدجر باسم «الاختلاف الأونطولوجي» ontologische Differenz .

(4) Ibid., p.50.

(5) Ibid., p.51.

وعلى هذا الأساس يرى هيدجر أن علم الظواهر يعني كشف الوجود أو أسلوب وجود الموجود، أي أنه ذلك المنهج الذي يجعلنا نري ما يكون محجوباً، ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً. وإذا كانت هذه المهمة تقوم على التفسير، فإنها ليست مغايرة للوصف، ولذلك يقول هيدجر: «إن بحثنا سوف يظهر أن معنى الوصف الفينومينولوجي كمنهج، إنما يكمن في التفسير»[6].

وعلى هذا النحو يريد هيدجر أن يؤسس أونطولوجيا فينومينولوجية، فالفينومينولوجيا هي الأسلوب الوحيد الذي يمكن أن نقترب به من الوجود، وهذا يعني «أن الأونطولوجيا تكون ممكنة فقط بوصفها فينومينولوجيا»[7].

ولا شك أن فهم هيدجر للظاهرة ـ بوصفها «ما يُظهر ذاته في ذاته» ـ يتفق مع مبدأ فينومينولوجي وهو أن معنى الظاهرة يكون في الظاهرة نفسها، أي ـ بتعبير هيدجر ـ في أسلوب وجودها؛ فالوجود ليس شيئاً مختفياً وراء الظواهر، «فليس وراء ظواهر الفينومينولوجيا شيء آخر»[8].

وخلاصة القول إن فهم هيدجر للفينومينولوجيا ـ فيما يرى هو نفسه ـ ليس شيئاً آخر سوى تعبير عن تلك الحكمة القائلة: «إلى الأشياء ذاتها»[9]. وهو يرى أن بحثه في النهاية لم يكن ممكناً بدون هوسرل الذي مهد الطريق، والذي كانت «بحوثه المنطقية» هي الأساس الذي انبثقت منه الفينومينولوجيا[10].

ورغم ما هنالك من اختلافات بين فهم هيدجر للفينومينولوجيا وفهم هوسرل لها، فإنه يكاد يكون هناك اتفاق بين الباحثين على أن فكر هيدجر الأول المتمثل في «الوجود والزمان»، له طابع فينومينولوجي واضح يضرب بجذوره في المشروع الفينومينولوجي الأول. ولكن المشكلة تبدأ عند هيدجر الثاني ـ أي هيدجر فيما بعد بعد الوجود والزمان ـ حينما تحول من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة الوجود نفسه، أي إلى ما يسميه هيدجر فكر الوجود thought of Being (das Denken des Seins)، وهي المرحلة التي تجلى فيها اهتمام هيدجر بالفن والشعر. فهنا نجد بعض الباحثين من أمثال شبيجلبرج[11] يميلون إلى القول بأن هناك انفصالاً وتغيراً واضحاً في فكر

---

(6) Ibid., p.61.

(7) Ibid., p.60.

(8) Ibid., loc. cit.

(9) Ibid., p.58.

(10) Ibid., p.62 f.

(11) **The Phenomenological Movement,** Vol. I., pp. 310 - 346.

هيدجر، وأن الفينومينولوجيا غائبة تقريباً من هذه المرحلة حتى بالاسم، وأن الفينومينولوجيا ـ إذا فهمت باعتبارها التفسير الهيرمونطيقي للوجود الإنساني ـ قد فقدت أوليتها في نمط تفكيره.

وفي مقابل ذلك، فإن هيدجر نفسه ينفي وجود انفصال في تفكيره، فهو في تصديره لكتاب الأب ريتشاردسون يخاطبه قائلاً: «إن التمييز الذي عقدته بين هيدجر الأول وهيدجر الثاني يمكن تبريره فقط بشرط أن نتذكر على الدوام هذه الحقيقة: أن المرء يمكن أن يقترب مما يعد موضع تفكير هيدجر الثاني عن طريق ما كان موضع تفكير هيدجر الأول. ولكن (فكر) هيدجر الأول يصبح ممكناً فقط إذا كان متضمناً في هيدجر الثاني»[12].

ولقد كان ريتشاردسون نفسه واعياً بهذه العلاقة التبادلية بين هيدجر الأول وهيدجر الثاني. فهو يرى أن هيدجر ـ في الحالتين ـ قد شغلته نفس المشكلة، وهي محاولة تجاوز قطبي الذات والموضوع، وأن فينومينولوجيا هيدجر (أو التفسير الهرمونطيقي) قد تم تعديلها فحسب، وانتقلت بؤرة تركيزها من «الوجود ـ هناك» إلى الوجود. أما الهيرمونطيقا نفسها فقد بقيت في فكره كمنهج، وإن كان موضوعها قد أصبح هو الوجود نفسه، وتحليل النصوص الذي يكشف عن هذا الوجود[13].

إن الهيرمونطنطقيا عند هيدجر هي منهج لإحضار الموجود من تحجبه، عن طريق التفسير الذي يقوم على الوصف، وإن كان يتجاوزه. وإذا كان موضوع هذه الهيرمونطقيا (الفينومينولوجية) قد أصبح ـ في فكر هيدجر المتأخر ـ هو الوجود، فإن الكشف عن هذا الوجود في هذه المرحلة، كان من خلال معالجة ظواهر الفن، واللغة والشعر، وتحليل النصوص.

وإذا انتقلنا الآن إلى القضية الثانية، وهي «موقف هيدجر الإستطيقي»، فإننا سنجد الاختلاف حول هذه القضية أوسع مدى وأبعد عمقاً. لأن الخلاف هنا لا يدور حول بعد واحد، وإنما حول بعدين رئيسيين، فهو ليس خلافاً فحسب حول السؤال عما إذا كانت معالجة هيدجر للفن تنتمي أو لا تنتمي إلى الإستطيقا الفينومينولوجية، ولكنه خلاف يمتد أيضاً إلى السؤال عما إذا كانت معالجته للفن تنتمي ـ من الأصل ـ أو لا تنتمي إلى مجال الإستطيقا وفلسفة الفن بوجه عام!

والحقيقة أن معالجة هيدجر للفن من حيث انتمائها للإستطيقا الفينومينولوجية،

---

(12) William j. Richardson, **Heidegger: Through Phenomenology to Thoutht** (The Hague: Marti - nus Nijhoff,1967); see Heidegger's preface, p. xxii.

(13) Ibid., p.63.

كانت ـ ولا تزال ـ تلقى إهمالاً. ولذلك يقول كايلن: «إن إحدى الطقوس السائدة في المساجلات الفلسفية المعاصرة الدائرة حول الإستطيقا الفينومينولوجية ـ هي ندرة الاهتمام الموجه لإسهام مارتن هيدجر في هذا الصدد»(14). والواقع أن هذا الإهمال يعني ضمناً أنه ليس هناك اتفاق أو تحديد لمدى الشرعية الفينومينولوجية لمعالجة هيدجر للفن. وفي مقابل ذلك، فإن استنكار كايلن لهذا الإهمال يعني تسليمه بأن معالجه هيدجر تنتمي إلى الإستطيقا الفينومينولوجية؛ وبالتالي فإنه يعني ـ بالتضمن ـ أن التساؤل عما إذا كانت معالجة هيدجر تنتمي إلى الإستطيقا عموماً أم لا، هو تساؤل ليس مطروحاً بالنسبة له، ولم يرد على ذهنه. ولذلك، فإنه يستخدم عبارة «إستطيقا هيدجر» في عنوان مقاله.

وعلى النقيض من موقف كايلن، نجد أن هوفشتاتر يُخرِج ـ من البداية ـ معالجة هيدجر من دائرة الإستطيقا، بل ومن دائرة فلسفة الفن بوجه عام، فهو يقول في مقدمة ترجمته لدراسات هيدجر حول الفن: «لقد جمعت في هذا الكتاب سبع دراسات تبدو متعلقة بشكل مباشر أو غير مباشر بالفن. ولكن المظاهر قد تكون خادعة، إن هذه الدراسات لا ينبغي أن ننظر إليها تحت العنوان «إستطيقا» ولا حتى تحت عنوان «فلسفة الفن». فإن تفكير هيدجر في الفن ليس مهتماً بالعمل الفني بوصفه موضوعاً للحس أو الحساسية aisthesis، أي للإدراك الحسي sensuous apprehension ـ بالمعنى الواسع ـ والذي اصطُلِح على تسميته بالخبرة الجمالية»(15). إن فكر هيدجر عن الفن ـ فيما يرى هوفشتاتر ـ هو فكر يحفظ الذكرى ويستجيب لنداء الوجود. فهو مثل الشعر أو الأغنية ينبثق من الوجود ويمتد داخل الحقيقة، فالوجود هو أصله، وإلقاء الضوء على هذا الوجود هي مهمته(16).

إن هذا الموقف الأخير فيه شيء من التطرف. فالقول بأن معالجة هيدجر للفن ليست مهتمة بقضية الخبرة الجمالية، وإنما بقضية الوجود ـ ليس مبرراً لاستبعاد هذه المعالجة من نطاق فلسفة الفن على الأقل. وليس معنى أن هيدجر يهمل قضية الخبرة الجمالية أنه يهمل قضية الخبرة بالفن عموماً. فهو يهمل فقط الخبرة الجمالية كما تبدو له في معناها التقليدي، ويريد أن يستبدل بهذا المعنى رؤية جديدة للخبرة بالعمل

---

(14) Eugene F. Kaelin, «Notes toward an understanding of Heidegger's Aesthetics», in **Phenomenology and Existentialism**, ed. Edward N. Lee and Maurice Mandelbaum, Baltimore: the Johns Hopkins Press 1967, p.59.

(15) A. Hofstadter (translator and editor), **Poetry, Language and Thought,** see the Introduction, p. ix.

(16) Ibid., see the Introduction.

الفني. وسوف يكون من الإجحاف أن نغفل أو نتجاهل كثيراً من القضايا التي عالجها هيدجر باعتبارها ـ من حيث الموضوع ـ تنتمي إلى تلك المباحث الواقعة في نطاق فلسفة الفن، بل وعلم الجمال أحياناً.

ويمكن أن نستشهد في ذلك بمقالة هيدجر المطولة والشهيرة عن «أصل العمل الفني» (the Origin of the Work of Art (der Ursprung des Kunstwerk(*) فهناك العديد من التساؤلات التي تثيرها وتطرحها هذه المقالة منها: لماذا يستخدم هيدجر كلمة «أصل» وكلمة «عمل فني»؟ هل هناك أصل أو مصدر واحد تنشأ عنه أو تنبثق منه الأعمال الفنية أو العمل الفني أياً كان نوعه، وبالتالي يجوز لنا أن نتحدث عن العمل الفني وكأنما نتحدث عن الأعمال الفنية جميعاً؟ وإذا كان من المسلم به أن الأعمال الفنية يمكن ردها إلى إبداعية الفنان، وروح عصره: كالظروف الاجتماعية والاقتصادية لمجتمعه، ومستوى الثقافة والمطالب الجمالية لجمهور المتذوقين، فبأي معنى يمكن اختزال كل الأعمال الفنية إلى وصف واحد يصدق عليها جميعاً؟ ما هو ـ على سبيل المثال ـ الجانب المشترك بين عمل فني تمثيلي يعبر عن أفكار أو موضوعات في العالم الخارجي، كأن يكون لوحة تصويرية أو قصيدة شعرية، وبين مقطوعة موسيقية «لا تمثيلية» لا تعبر عن شيء خارج عالمها الباطني؟ هل فكرة السطح المحسوس تستنفد تعبيرية الأعمال الفنية، أم أن العالم التعبيري في العمل الفني يتجاوز سطحه المحسوس؟ هل الخبرة بالعمل الفني هي خبرة بسطحه المحسوس والصورة الجمالية الباطنة فيه، أم هي خبرة بعالم تعبيري مفارق لهما؟ وما هو دور الفنان المبدع للعمل الفني، ودور المتذوق المشاهد له في هذه الخبرة؟

كل هذه التساؤلات كان هيدجر واعياً بها، وأياً كانت الإجابات التي يقدمها هيدجر على هذه التساؤلات، فلا شك أن التساؤلات نفسها ـ بصرف النظر عن معالجتها ـ تنتمي إلى مباحث فلسفة الفن وعلم الجمال. أما توصيف هذه الإجابات وأسلوب معالجتها، والحكم عليها، فهي مسألة لا يمكن حسمها إلا بعد تحليل دقيق متأن.

ولا شك أيضاً أن هذه التساؤلات مرتبطة ببعضها. ومع ذلك، فإن السؤال

(*) ألقيت هذه المقالة فيما بين سنتي 1935، 1936، في ثلاث محاضرات أولاً: في فرايبورج، ثم في زيورخ وفرانكفورت، وقد لاقت اهتماماً ملحوظاً في الأوساط الفلسفية والثقافية آنذاك، ولكنها لم تصبح في متناول الجمهور الواسع حتى سنة 1950 عندما نشرت كمقالة افتتاحية في كتاب «دروب الغابة» Holzwege. وقد ذُيلت بملحق في سنة 1956 وتعتبر هذه المقالة هي الدراسة الأساسية التي يمكن أن يُستمد منها فكر هيدجر حول الفن والخبرة به. وتعتبر مقالة «هيدرلن وماهية الشعر» ـ التي ألقيت سنة 1936 ـ مكملة لها.

الرئيسي الذي ينبغي أن ينصب عليه اهتمامنا، وأن نحاول فهم التساؤلات السالفة من خلاله، هو: **كيف تعطي لنا ماهية العمل الفني في خبرتنا المباشرة به؟** وعندئذ فقط نستطيع أن نحكم وأن نتبين كيف كانت معالجة هيدجر في هذا الصدد تطبيقاً لمنهجه الهيرمونطيقي، وإلى أي حد تعد هذه الهيرمونطيقا الفينومينولوجية للفن متفقة مع أصول المنهج الفينومينولوجي نفسه، وإلى أي حد تعد إجاباته ومعالجته إستطيقية.

ولنتوقف الآن عن كل أحكام أو رؤية مسبقة عن موقف هيدجر، ولنحاول أن نفهم ونحلل موقفه، كما أراد له أن يُفهَم، وسوف نتناول موقف هيدجر في فصلين: والفصل الأول يتناول فهم هيدجر لمعنى الخبرة بالعمل الفني، أما الفصل الثاني فيتناول تطبيق هذا الفهم لمعنى الخبرة على مستوياتها المتنوعة عند المبدع والمتذوق والناقد الأدبي (أو المفسر).

الفصل الأول

معنى الخبرة بالعمل الفني

أولاً ـ هل تكون الخبرة بالعمل الفني خبرة بشيء؟!

ما أصل العمل الفني؟

قد يبدو أن هذا السؤال ـ في ظاهره ـ يبعدنا منذ البداية عن مشكلة الخبرة بالعمل الفني؛ ولكنه ـ في حقيقته ومغزاه ـ سوف يضعنا في قلب المشكلة. ولكن، لنترك الآن مغزى السؤال، ونحاول أولاً أن نفهم ونحلل معناه:

فما هو معنى السؤال؟

«إن الأصل هنا يعني ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما ما يكون وعلى نحو ما يكون is what it is and as it is. فما يكونه شيء ما ـ على النحو الذي يكون عليه ـ نسميه ماهيته. فأصل شيء ما هو مصدر طبيعته، ومن ثم فإن السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته»[1].

إن السؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن مصدر ماهيته. ولكننا لا يمكن أن نمر على فهم هيدجر للماهية هنا مرور الكرام؛ لأن فهم كل تحليلات هيدجر للعمل الفني والفن تتوقف على فهم معنى الماهية عنده: إن الماهية عند هيدجر ـ كما

(1) Heidegger, The Origin of the Work of Art, in **Poetry, Language and Thought**, p. 17.

هو واضح في النص السالف ـ ليست فقط ما يكونه الشيء what a thing is، وإنما تشمل أيضاً ـ وهذا هو الأهم ـ **الكيفية التي يكون عليها الشيء** how a thing is، وبذلك فإن هيدجر يُدخِل بعداً جديداً في فهم ماهية أو طبيعة الأشياء، إذ كان مهتماً بأسلوب وجود الأشياء، أي بالأشياء كما تظهر مشخصة «بلحمها ودمها»، أي بكيانها كله، وبأسلوبها المميز في الوجود أو الظهور. إن ماهية الشيء بمعنى «ما يكونه الشيء» ـ هي ماهيته الاسمية والإستاتيكية، وهذه هي الماهية غير الهامة وغير الجوهرية inessential essence. فالماهية عند هيدجر ـ كما يقول كايلن[2] ـ ليست خاصية اسمية، ولكن أيضاً خاصية نعتية (وصفية) وظرفية (أي خاصية للحالة التي يكون عليها الشيء أو التي يحدث وفقاً لها)؛ فالماهية هي عملية حدوث happening، وليست عملية تامة التحقق، إنها عملية حدوث بكيفية محددة، فهي تشير إلى عملية يظهر فيها شيء ما، ويبقى على ما هو عليه. ومن هنا يرى هيدجر أن كلمة ماهية ليست مشتقة من فعل الكينونة (الذي يشير إلى تلك الماهية الإستاتيكية التي يكونها الشيء)؛ وإنما هي منحدرة من الأصل الألماني القديم wesan والذي يعني «يدوم» to endure (wâhren) أو «يبقى» (bleiben) to remain. ولهذا، فإن ماهية شيء ما هي تعيين للكيفية التي بها يحدث، ويبقى على ما هو عليه، ومن هنا أيضاً يرتبط مفهوم الماهية بمفهوم الحقيقة عند هيدجر، فالحقيقة هي أيضاً «حدوث»(*).

ولا شك أن فهم هيدجر لماهية الأشياء أو الظواهر هنا يكشف بقوة عن طابع فينومينولوجي. وسوف نتذكر هنا على الفور أن المنهج الفينومينولوجي ـ في فهمه لطبيعة الظواهر ـ لم يكن مهتماً فحسب بكشف ما يظهر. وإنما أيضاً بكشف الأساليب التي بها تظهر الظواهر. وكل ما هنالك من اختلاف في هذا الصدد هو أن ظهور الظواهر عند هيدجر أصبح يعني أسلوبها في الوجود أو في النحو الذي تكون عليه، وذلك راجع بطبيعة الحال إلى أن هيدجر كان مهتماً منذ البداية بالجانب الأونطولوجي؛ ومن ثم فإنه ينقل إطار المنهج الفينومينولوجي إلى مجال البحث الأونطولوجي.

لقد وصلنا الآن إلى فهم معنى السؤال، فالسؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن مصدر ماهيته أو طبيعته التي يكونها والتي عليها يكون، أي فهم لطبيعة وجوده ولأسلوبه في الوجود. ولنحاول الآن أن نفهم مغزى السؤال:

إن المغزى العميق وراء هذا السؤال ـ بمعناه السالف ـ هو أن هيدجر يريد أن يوجه انتباهنا منذ البداية إلى ضرورة فهم العمل الفني ابتداء من العمل الفني نفسه،

(2) Kaelin, «Notes toward an Understanding of Heidegger's Aesthetics», in **Phenomenology and Existentialism**, p. 69 f.

(*) سيرد تفصيل ذلك فيما بعد.

أي ابتداء من فهم أصله ومصدره في وجوده ذاته وفي أسلوبه في الوجود، لا من فهمه باعتباره هو ذاته مصدراً أو مناسبة لإثارة خبرات أو متع جمالية عند جمهور المشاهدين أو المتذوقين. ومعنى ذلك أننا لا ينبغي أن نفهم ماهية العمل الفني ابتداء من خبرة المشاهد. كذلك لا ينبغي أن نفهم هذه الماهية ابتداء من فهم الإبداع الفني لدى الفنان. إن كل هذا يبعدنا عن فهم العمل الفني ذاته. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن هيدجر لا يريد بذلك أن يبعدنا عن قضية الخبرة بالعمل الفني. بل هو يريد أن يعدل من فهمنا لها: بمعنى أنه لا يريدنا أن نفهم العمل الفني ابتداء من الخبرة الذاتية القبلية والإحساسات الجمالية (سواء كانت خبرة متذوق أو مبدع)، وإنما يريدنا أن نفهم الخبرة نفسها ابتداء من العمل الفني. فالفهم الصحيح للخبرة هو أنها خبرة مباشرة بموضوع معطى تحاول أن تكشف عن ماهيته. وهكذا، يريد هيدجر منذ البداية أن يوجه بحثه توجيهاً فينومينولوجياً؛ لأنه إذا كانت الخبرة - من الناحية الفينومينولوجية - هي «خبرة بشيء ما»، فمعنى هذا أننا ينبغي أن نبدأ البحث من الكشف عن هذا الذي يكون موضوعا للخبرة المباشرة، وبعد ذلك فقط يمكن أن نفهم كيف يمكن أن يتأسس في الخبرات المختلفة.

إن كل هذه التحليلات سوف تنكشف لنا بوضوح في تساؤلات هيدجر التالية، وسوف تكشف لنا في نفس الوقت محور كل تساؤلاته:

* * *

فأين إذن نلتمس أصل العمل الفني؟ أين نلتمس مصدر ماهيته أو طبيعته التي عليها يكون؟ هكذا يتساءل هيدجر[3]. وحسب الرؤية المألوفة، فإننا يمكن أن نلتمس أصل العمل الفني في الفنان، باعتبار أن العمل الفني هو نتاج نشاط الفنان أو هو - باختصار - إبداع مُبدِع؟ ولكن بم، ومن أين يكون الفنان فناناً؟ أليس العمل الفني هو الذي يجعل الفنان فناناً؟! أليس العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نتعرف فيه على نشاط الفنان؟! وهكذا، فإن الفنان يكون أصلاً للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني أصلاً للفنان.

ألا يمكن الخروج من هذا الدور الهيدجري؟ ألا يمكن أن نجد عنصراً ثالثاً يكون أصلاً للفنان والعمل الفني على السواء؟ بلى، إنه الفن. فالفن هو الذي يجعل الفنان فناناً ويجعل العمل الفني عملاً فنياً. فالفن هو أصل ومصدر وجود الفنانين والأعمال الفنية على السواء، وهو الذي يمنحهم اسمهم . وهكذا، فإن السؤال عن

---

(3) Heidegger, op. cit., p.17 f.

أصل العمل الفني يصبح سؤالاً عن طبيعة الفن. فكيف نتعرف على طبيعة الفن؟ إن ماهية الفن يمكن أن نحصلها من خلال فحص مقارن للأعمال الفنية. ولكن كيف نتيقن من أننا نقارن أعمالاً فنية حقاً، إذا لم نكن نعرف ما هو الفن؟! وهكذا نجد أنفسنا هذه المرة أمام دور لا مفر منه: فماهية الفن يستدل عليها من العمل الفني، وماهية العمل الفني يمكن التعرف عليها فقط من خلال طبيعة أو ماهية الفن.

وإذا كنا هنا أمام دور في التفسير لا مفر من قبوله، فمن أين نبدأ؟ ما هي نقطة البدء الأصوب؟ لا شك أننا إذا أردنا أن نفهم طبيعة الفن بوصفه أصلاً ومصدراً، فإن نقطة البدء الصحيحة ينبغي أن تكون في الكشف عن طبيعة الفن من خلال الموضع الذي فيه يتجلى بطريقة ملموسة، وهو العمل الفني نفسه. فالفن يكون حاضراً ومنتشراً في العمل الفني. هكذا أراد هيدجر أن يبدأ تحليلاته.

وعندما نصف هذه البداية الهيدجرية بأنها بداية صحيحة، فذلك لأنها تتفق مع خطوات المنهج الفينومينولوجي نفسه، وعلى وجه التحديد مع خطوة التفسير الهيرمونطيقي الذي يبدأ بما هو معطى، وإن كان يتجاوزه. فهيدجر بهذه البداية يريد أن يفسر ما ليس بمعطى ـ أو على الأقل ما هو معطى بشكل غير واضح وغير مباشر (الفن) ـ من خلال وصف ما هو معطى بشكل مباشر في خبرتنا (العمل الفني).

ولكن من المهم أن نلاحظ أن هيدجر لا يريد أن يستخلص ماهية الفن من خلال العمل الفني (أو بمعنى أدق من خلال الأعمال الفنية). بل هو يريد أن يرى (أي يشاهد عيانياً) ماهية الفن في العمل الفني، وهذه خاصية فينومينولوجية أخرى مميزة لمنهج هيدجر. فقد رأينا أنه ليس هناك في الفينومينولوجيا عملية استدلال للماهيات، بل هناك مشاهدة عن طريق الحدس والتحليل والوصف للماهية كما هي ممثلة في حالة جزئية. وهذا هو الحال تماماً مع هيدجر، فهو لا يستخلص ماهية الفن من خلال استقراء أو استنباط ما هو عام في الأعمال الفنية، فالفن ليس فكرة خارج العمل الفني، بل هو ماثل في كل عمل فني، ولكنه ماثل أو حاضر حضوراً متخفياً وغير مباشر، ولذلك فإن الكشف عنه يتطلب عملية تفسير هرمونطيقي يبدأ من وصف ذلك الحاضر، وذلك المعطى المباشر: العمل الفني. فابتداء من العمل الفني فقط يمكن أن نفهم الفن، ويمكن أن نفهم حتى خبرة المتذوق وخبرة المبدع.

فما هو الذي يكون معطى لنا من العمل الفني في خبرتنا المباشرة به؟

إن العمل الفني يحدث في خبرتنا الأولية ـ أي يبدو لنا لأول وهلة ـ بوصفه شيئاً. فالأعمال الفنية مألوفة لكل فرد منا، ونحن نلتقي بها في الحياة اليومية كأشياء:

«فأعمال المعمار والنحت يمكن مشاهدتها منتصبة في الأماكن العامة، وفي

الكنائس، بل وحتى في أماكن السكنى.. ونحن إذا نظرنا إلى الأعمال الفنية في وجودها الواقعي الغفل، ولم نخدع أنفسنا، فإنها ستبدو لنا حاضرة بشكل طبيعي كحضور الأشياء. فالصورة تعلق على الحائط مثل بندقية أو قبعة. ولوحة ـ مثل لوحة فان جوخ التي تمثل زوجاً من حذاء الفلاحة ـ تسافر من معرض إلى آخر. والأعمال الفنية تشحن كما يشحن الفحم من نهر الرور، وكتل الخشب من الغابة السوداء. وفي خلال الحرب العالمية الأولى كانت ترانيم هيلدرلن تحمل في حاويات مهمات الجنود جنباً إلى جنب مع أدوات النظافة. ورباعيات بيتهوفن توجد في مخازن دار النشر كما توجد البطاطس في مخازن الغلال»[4].

وربما يقال إننا ينبغي أن ننظر إلى العمل الفني من خلال رؤية المتذوق الذي يجد فيه مصدراً ومناسبة للمتعة الجمالية. ومع ذلك، فإن الخبرات الجمالية نفسها لا يمكن أن تتجاهل هذا الجانب أو الطابع الشيئي the thing character للعمل الفني، «فهناك شيء ما حجري في الصرح المعماري، وشيء ما خشبي في العمل الحفري، وشيء ما ملون في اللوحة، وشيء ما منطوق في العمل اللغوي، وشيء ما رنيني في المقطوعة الموسيقية. فالعنصر الشيئي يكون حاضراً حضوراً راسخاً في العمل الفني حتى إننا نجد أنفسنا مضطرين إلى القول ـ على العكس من ذلك ـ بأن الصرح المعماري يكون في الحجر، والعمل الحفري في الخشب، واللوحة في اللون، والعمل اللغوي في الحديث المنطوق، والمقطوعة الموسيقية في الصوت»[5].

1 ـ من الشيء إلى العمل الفني

وهكذا، فإن أول ما نلتقي به من العمل الفني هو شيئيته its thingness فهل يمكن أن نصل إلى فهم ماهية العمل الفني ابتداء من فهمنا لماهية الشيء؟! وهنا لا بد أن نتذكر أن ماهية شيء ما هي الأسلوب أو النحو الذي عليه يوجد أو يكون. وهذا يعني أن ماهية العمل الفني إنما نلتمسها في أسلوبه في الوجود وأن ماهية الشيء نلتمسها في أسلوب شيئيته، فالشيء يكون شيئاً بفضل الأسلوب أو الكيفية التي بها يتشيأ the way it things. وعلى هذا، فإذا كان العمل الفني يحدث في خبرتنا الأولية بوصفه شيئاً، وإذا كانت ماهية الشيء هي أسلوب تشيئه، فلا بد أن أسلوب وجود العمل الفني كشيء يختلف عن أسلوب وجود سائر الأشياء المحضة mere things. وهذا يقتضي أن نعرف أولاً طبيعة الشيء أو ما يجعل الشيء شيئاً. فما هو الشيء؟ إن الفكر الفلسفي الغربي قد قدم لنا ـ فيما يرى هيدجر[6] ـ ثلاثة تفسيرات رئيسية لطبيعة الشيء:

---

(4) Ibid., p.19.

(5) Ibid., loc. cit.

(6) Ibid., p. 22 ff.

والتفسير الأول يرى الشيء بوصفه جوهراً substance حاملاً لمجموعة من الخصائص المميزة له as a bearer of its characteristics. وفي هذه الحالة، فإننا نفهم الشيء عن طريق خواصه التي تُحمَل عليه، فنقول عن كتلة حجر الجرانيت ـ على سبيل المثال ـ إنها صلبة، ثقيلة، ممتدة، ضخمة، خشنة، ملونة، معتمة إلى حد ما، ومضيئة إلى حد ما. ولكن هذه الخصائص تشير إلى الشيء وليست هي الشيء ذاته، فالشيء يمتلكها، وهي فحسب تنتمي إليه. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التصور للشيء لا يسري ـ فيما يرى هيدجر ـ على الأشياء بمعناها الدقيق فحسب، وإنما يسري أيضاً على أي موجود مهما كان، أي أنه لا يميز الأشياء المحضة عن غيرها من الأشياء.

والتفسير الثاني يرى الشيء بوصفه حشداً من المعطيات الحسية manifold of sense data. وأصحاب هذا التفسير يريدون أن نفهم الشيء كما يبدو لنا في خبرتنا المباشرة بلا واسطة. ولكنهم يفهمون الخبرة المباشرة هنا على أنها خبرة حسية؛ وبالتالي يكون الشيء هنا هو ذلك الموضوع المدرك المحسوس، أو تلك المعطيات الحسية للشيء، أي إحساساتنا نفسها. ولكن هيدجر يرى أن هذا التصور هو الآخر يبعدنا عن الأشياء ذاتها: «فالأشياء ذاتها تكون أقرب إلينا من كل الإحساسات. فنحن في المنزل نسمع الباب يُقفَل، ولا نسمع أبداً إحساسات سمعية أو حتى مجرد أصوات. فلكي نسمع صوتاً محضاً، فإن هذا يقتضي أن نسمع بمنأى عن الأشياء، أن نصرف آذاننا عنها، أعني أن نسمع بطريقة مجردة»[7]. ومعنى هذا أن الإدراك الحسي العياني يجب أن ينقاد للشيء ذاته، فنحن عندما نسمع ـ على سبيل المثال ـ فإنما نسمع صوت شيء معين لا صوتاً مجرداً؛ فالإحساسات لا تدرك بمنأى عن الأشياء.

أما التفسير الثالث للشيء فيرى الشيء بوصفه مادة متشكلة formed matter، أي مادة تحمل صورة أو شكلاً معيناً. والشكل أو الصورة في هذه الحالة تكون بمثابة العنصر الذي يضفي النظام والترتيب على الفوضى في أجزاء المادة، فهو ينظم ويحدد أجزاء المادة على هذا النحو وتلك الصورة المحددة التي تشكل ماهيتها. وتفسير الشيء عن طريق المادة والصورة هو أقرب من التفسيرين السابقين بالنسبة للحس المشترك، وهو مبني على افتراض ناشىء من ميل لدينا في تصور الأشياء والموجودات في جملتها على غرار الأشياء المصنوعة artifacts الموجهة نحو غاية أو غرض خارجي، والصورة هي هذه الغاية المسبقة في ذهن الصانع، والتي تُصاغ الأشياء أو المادة وفقاً لها وتتشكل. وهذا هو التفسير اللاهوتي لكل الموجودات المرتكز على التفسير الأرسطي للعلة الغائية في الطبيعة، وهو تفسير ظل سائداً في الفلسفة الحديثة.

(7) Ibid., p. 26.

ولكن هذا التفسير لم يبين لنا ـ فيما يري هيدجر ـ طبيعة الأشياء المحضة؛ طالما أن فكرة المادة والصورة ليست تحديداً أصيلاً لشيئية الشيء، وإنما هي تنطبق على الشيء (أو الموجود) من أي نوع كان، فالأدوات tools (equipments) أو الأشياء المصنوعة هي أيضاً مادة متشكلة، فهذه الأدوات يتحدد ترتيب أجزاء مادتها ـ بل ونوع مادتها أيضاً ـ وفقاً لغاياتها أو وظائفها المقصودة: فصورة «القِدْر» تتحدد بوظيفتها في صب الماء، «صورة «البلطة» بوظيفتها في قطع الخشب، وصورة «الحذاء» بوظيفته في حفظ القدم. حقاً أن الأشياء المحضة يمكن اعتبارها ـ فيما يقول هيدجر[8] ـ أدوات أيضاً، ولكن ما من مراء في أنها تختلف عن الأدوات أو الأشياء المصنوعة من حيث تجردها من طابع النفعية usefulness أو الأداتية، ومن حيث كونها لم تصنع، فكتلة الجرانيت لم تتخذ هيئتها التي هي عليها وفقاً لغاية أو وظيفة خارجية مقصودة. وبذلك فإن الشيء المحض إذا كان أداة فهو «أداة قد تجردت من أداتيها» وهذا معنى كونه «محضاً».

وهكذا يمارس هيدجر منهج «التقويض الفينومينولوجي» للميتافيزيقا الغربية التقليدية في فهمها لطبيعة الشيء. فهذه التفسيرات التقليدية تبدأ من فروض مسبقة تحول بيننا وبين فهم طبيعة الأشياء ذاتها؛ لأنها في الواقع تبعدنا عن الأشياء وتحيلنا إلى تصورات خارجة عنها، أي إلى خصائصها أو صورتها أو انطباعاتنا الحسية عنها. وبذلك فإنها تخفق في بيان شيئية الشيء، وبالتالي لا نستطيع من خلالها أن نفهم شيئية العمل الفني.

فهل نلتمس مدخلاً آخر إلى فهم شيئية العمل الفني، لا من خلال محاولة فهم الشيء المحض وإنما من خلال فهم الشيء المصنوع أو الأداة؟! هل نقول إن العمل الفني له وجود مثل وجود الأداة، طالما أنه هو الآخر شيء مصنوع يمكن تفسيره عن طريق فكرة المادة المتشكلة، أي باعتباره مادة تُضفَى عليها صورة معينة؟ ولكن الأداة في الحقيقة لا تختلف فحسب عن الشيء المحض، وإنما تختلف أيضاً عن العمل الفني، فهي تحتل موقعاً وسطاً بين الشيء والعمل الفني. حقاً إن العمل الفني هو ـ بمعنى ما ـ أداة أو شيء مصنوع، ولكن وجوده الشيء أو المادي ـ بخلاف الأداة ـ ليس مستنفداً في غرض خارجه ـ فالعمل الفني هو شيء ما أكثر من مجرد شيء، وأكثر من مجرد أداة.

وهكذا نرى أننا لم نستطع من خلال التفسيرات السابقة أن نعرف ما هو الشيء، وما هي الأداة، وما هو العمل الفني. إن التفسيرات التقليدية للشيء قد أصبحت تفسيرات مسبقة للموجود أو لوجود أي كيان معطى؛ ولذلك فهي أصبحت تمتد لتسري

(8) Ibid., p.30.

على الشيء المحض، والأداة، والعمل الفني أيضاً: فهذا الأسلوب التقليدي في التفكير يتصور مسبقاً كل خبرة مباشرة بالموجودات، فهو لا يحاول أن يفهم الموجودات كما تبدو في الخبرة المباشرة من خلال أسلوبها في الوجود، أي في النحو الذي تكون عليه. وبذلك فإنه يخفق في فهم طبيعة وأسلوب وجود كل موجود، ويضع الموجودات جميعاً تحت تصورات عامة مسبقة؛ ومن ثم فإنه يخفق في فهم الطابع الشيئي للشيء the thingly character of the thing، أي شيئية الشيء والأسلوب الذي به يتشيأ، وهو يخفق في فهم الطابع الأداتي للأداة the equipmental character of the equipment أي أداتية الأداة، أو الأسلوب الذي به تكون الأداة أداة، وهو يخفق في فهم الطابع العامل في العمل الفني the workly character of the work، أي فهم العمل الفني من جهة ما يعمل أو يحدث فيه.

ولكي نفهم أسلوب وجود الموجود، ينبغي أن ننحي جانباً كل تفسيرات أو تصورات مسبقة، وأن نبدأ مما هو معطى لنا في الخبرة المباشرة. ولذلك فإننا عندما حاولنا فهم ماهية العمل الفني ابتداء من ماهية الشيء، فقد سلكنا الطريق الخاطىء؛ لأننا بذلك نغفل عن أسلوب وجود العمل الفني نفسه، وهكذا تكون «صياغتنا للسؤال عن العمل الفني قد تزعزعت؛ لأننا لم نسأل عن العمل، وإنما كنا نسأل مناصفة عن الشيء وعن الأداة»[9]. وهكذا رأى هيدجر أننا ينبغي أن نعكس مسارنا الذي سلكناه:

2 ـ من العمل الفني إلى الشيء

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن هيدجر عندما يطالبنا بأن نعكس مسارنا، وألا نحاول فهم العمل الفني ابتداء من الشيء، فإنه بذلك لا يريد أن ينكر شيئية العمل الفني، بل هو يريدنا أن نفهم الطابع الشيئي للعمل الفني من خلال أسلوب وجود العمل الفني نفسه، وهكذا فإن فهم معنى الشيئية أو حقيقة الشيء لا يقودنا من الشيء إلى العمل الفني، وإنما من العمل الفني إلى الشيء[10].

ولو تفهمنا مغزى ودلالة موقف هيدجر هنا لوجدنا أنه يحاول مرة أخرى أن يعدل فهمنا للخبرة بالعمل الفني، وذلك بأن نعزل العمل الفني عما سواه، وأن نركز نظرنا في أسلوب وجوده ذاته: فهو قد نبهنا من قبل ألا نلتمس ماهية العمل الفني في خبرة المشاهد أو في خبرة الفنان المبدع؛ فإن طبيعة هذه الخبرات التذوقية والإبداعية سوف تنكشف لنا من خلال فهم العمل الفني ذاته. وهو ينبهنا هذه المرة ألا نحاول فهم العمل الفني ـ رغم شيئيته ـ ابتداء من الشيء؛ فإن طبيعة الشيء سوف تنكشف لنا

(9) Ibid., p. 39.

(10) Ibid., loc. cit.

أيضاً من خلال العمل الفني ذاته.

إن ما يريد هيدجر أن يقوله هنا هو أننا لا ينبغي أن نتساءل: **كيف يصبح إدراك شيء ما خبرة بعمل فني؟** فنحن عندما نصوغ السؤال على هذا النحو، فإننا نضعه وضعاً خاطئاً، ولذلك فإن صياغتنا للسؤال يجب تعديلها لتوضع على هذا النحو: **كيف تصبح الخبرة بعمل فني خبرة بشيء؟**

والصياغة الأولى للسؤال هي صياغة تسأل عن ماهية العمل الفني ابتداء من مفهوم الشيء، أي من حيث كونه شيئاً أو أداة، وفي هذه الحالة، فإننا ننظر إلى العمل الفني من الخارج، وبالتالي فإننا نقحم العمل الفني في إطار متصور مسبقاً: «فليس هناك شيء ـ يتعلق بالجانب الشيئي للعمل الفني ـ يمكن اكتشافه، طالما أن الكيان الذاتي الخالص للعمل لم يُظهِر نفسه بوضوح»[11].

إن هذا الطريق الخاطىء هو الطريق الذي سارت فيه فلسفة الجمال فيما يرى هيدجر: «فالأسلوب الذي به تنظر فلسفة الجمال إلى العمل الفني من الخارج قد ساد بواسطة التفسيرات التقليدية لكل الموجودات»[12] ويعني هذا أن فلسفة الجمال في نظرتها للعمل الفني، كانت مسايرة للفكر الميتافيزيقي الغربي في رؤيته للموجودات باعتبارها أشياءً، وليس من حيث أن كل موجود يكون له أسلوبه في الوجود. وهكذا نقلت فلسفة الجمال التفسير التقليدي للشيء إلى نطاق العمل الفني، ونظرت إلى العمل الفني بوصفه شيئاً، أي ابتداء من مفهوم الشيء، وفهمت هذا الشيء على أنه ذلك الموضوع المحسوس أو تلك المادة المتشكلة.

ونقد هيدجر لمسلك فلسفة الجمال يمكن أن نستمده من نقده لتفسيرات الشيء في الفكر الغربي. ففلسفة الجمال حينما تبدأ بالنظر إلى العمل الفني من جهة الشيء، وليس من جهة أسلوبه في الوجود والذي به يكون شيئاً، فإنها تنظر إليه من جهة السطح المحسوس الذي يكون منبهاً لإثارة إحساسات جمالية معينة أو صور متخيلة جمالية، وهي بذلك تتبع التفسير التقليدي للشيء بوصفه حشداً من المعطيات الحسية. ولكن تقويض هيدجر لتفسيرات الشيء قد كشف أن الأشياء ذاتها تكون أقرب إلينا من إحساسنا بها، وأن الإحساسات لا تُعطَى بمنأى عن الأشياء. وسوف يتكشف لنا من خلال تحليل هيدجر للشيء كما يتبدى من خلال العمل الفني أن الشيء ليس مركباً يمكن أن ينحل إلى عناصره، سواء كانت هذه العناصر هي خواصه أو تلك المعطيات الحسية، فالشيء لا يمكن اختزاله إلى مجموعة من التأثيرات

(11) Ibid., p.40.

(12) Ibid., p.39.

الحسية، فهو يعطي «بلحمه ودمه»، وليس من خلال موجات ضوئية أو لونية أو ترددات صوتية.

وعلى ذلك، فإن الشيء في العمل الفني عند هيدجر ليس هو الشيء أو السطح المحسوس الذي يكون وسيلة لتمثل شيء آخر، بل هو الشيء الذي يدرك على نحو ما يعطي بكل كيانه في ـ ومن خلال ـ العمل الفني.

كذلك فإن فلسفة الجمال عندما تبدأ رؤيتها للعمل الفني ابتداء من الشيء، فإنها تنقل فكرة الشيء بوصفه مادة متشكلة من السياق اللا إستطيقي إلى سياق إستطيقي. فقد تفشى في فلسفات الجمال النظر إلى العمل الفني بوصفه شيئاً مركباً من مادة وصورة، فهو مادة تُخلَع عليها صورة معينة جمالية، والصورة هنا تكون أشبه بالنظام الذي يُضفَى على المادة غير المنظمة والتي تمثل الفوضى، والإبداع يفسر على هذا النحو. ولا شك أن هذا التفسير مرتبط بالتفسير السابق الذي يرى العمل الفني بوصفه شيئاً أو سطحاً محسوساً يمثل شيئاً آخر. فتفسير العمل الفني على أنه شيء مؤلَّف من مادة وصورة، يجعل من العمل الفني شبيهاً بالشيء المصنوع أو الأداة التي تكون مادتها محددة، متشكلة في صورة معينة، وفقاً لوظيفتها والغاية المرادة من ورائها.

ولكن كما أن العمل الفني ليس شيئاً مركباً ينحل إلى كيفيات أو معطيات حسية، فإنه أيضاً ليس شيئاً مركباً ينحل إلى مادة وصورة. فالعمل الفني عند هيدجر ليس شيئاً يتحول إلى أداة بأن نضفي على هذا الشيء صورة أو قيمة جمالية. فمفهوم المادة والصورة قد يلائم الأداة، لا العمل الفني: بمعنى أن الشيء أو النسيج المادي في العمل الفني لا يكون ـ على نحو ما يكون في الأداة ـ مستهلكاً في خدمة غرض خارجي. إن الشيء المحض أو النسيج المادي في الأداة يتشكل في صورة معينة وفقاً للغرض من هذه الأداة، أي وفقاً لنفعيتها واستعمالها، وفي هذه الحالة فإن المادة تكون مستنفدة تماماً في تلك النفعية، أي في تلك الغاية الخارجية، ومن هنا أيضاً كانت مادة الأداة تبلى بالاستعمال: «ففي صنع الأداة ـ كمطرقة على سبيل المثال ـ فإن الحجر يُستخدَم ويُستهلَك، فهو يختفي في نفعيتها. فكلما كانت المادة أفضل وأكثر صلاحية للاستخدام، كانت أقل مقاومة للتلاشي في الوجود الأداتي للأداة»[13]. وفي مقابل ذلك، فإن المادة أو الشيء في العمل الفنى يُعطَى بكل كيانه الخاص، وليس لأجل غرض خارجي. حقاً أنه يُستخدم، ولكنه لا يُستهلَك: «فمن المؤكد أن النحات يستخدم الحجر تماما مثلما يستخدمه البناء.....، ولكنه لا يستهلكه. فإن هذا

(13) Ibid., p.46.

يحدث بطريقة معينة فقط عندما يُسَاء تنفيذ العمل الفني. ومن المؤكد أيضاً أن المصور يستخدم الأصباغ اللونية، ولكن على ذلك النحو الذي لا يستهلكها فيه، وإنما هي تأتي فقط لتسطع. ومن المؤكد أن الشاعر أيضاً يستخدم الكلمات، إلا أن ذلك لا يكون على نحو ما يستخدمها المتحدثون والكتاب العاديون الذين تكون مهمتهم استهلاك الكلمات، وإنما يستخدمها - بخلاف ذلك - على ذلك النحو الذي به تصبح الكلمة وتبقى كلمة بحق»[14].

ومعنى هذا أن الشيء في العمل الفني يكون حاضراً وليس متلاشياً أو مستهلكاً، فالعمل الفني يُظهر الشيء ولا يحجبه عنا. أما الشيء أو المادة في الأداة، فإن وجودها يتلاشى في استخدام الأداة، فطالما أن الأداة تؤدي وظيفتها، فإن المادة التي صُنِعت منها لا تسترعي انتباهنا؛ لأن وجودها برمته لم يكن إلا وسيلة لتحقِق الأداة وظيفتها، أي هو مستنفد في صورتها، سواء كانت حذاء يُستخدَم كرداء للقدم، أو بلطة لقطع الأشجار.

والشيء في العمل الفني يكون حاضراً ومتجلياً، لأن الصورة فيه - إن جاز أن نستخدم هذا التعبير بالنسبة لهيدجر - ليست هي الغاية أو الوظيفة الخارجية التي تُستهلَك فيها المادة كما هو الحال بالنسبة للأداة، فالصورة هنا - كما يقول كايلن[15] - هي التي تجعل المواد مرئية أثناء قيامها بوظيفتها، وبذلك فإن العمل الفني يحفظ مادته أو الشيء فيه، ويُظهره. وفي هذه الحالة لا يمكن أن نتحدث عن مادة وصورة أو وسيلة وغاية في العمل الفني، فعندما تكون كل أغراض وغايات نشاط ما مباطنة في سياق واحد، فإنه لا يكون هناك معنى للحديث عن وسائل وغايات، اللهم إلا داخل هذا السياق. وبهذا المعنى تكون خبرة الفن ظاهرة مكتملة بذاتها، ويكون العمل الفني هو غايته الخاصة، أي غائية ذاتية autotelism أو يكون منطوياً على غايته الخاصة أي غائية باطنية endotelism.

* * *

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها من كل ما تقدم هي أن الخبرة الفنية عند هيدجر ليست هي ذلك الاتجاه أو الموقف الجمالي الذي ينظر إلى العمل الفني من جهة الشيء فيه أو باعتباره شيئاً، سواء نظرنا إلى هذا الشيء على أنه السطح

(14) Ibid., pp.47 - 48.

(15) Kaelin,«Notes toward an Understanding of Heidegger's Aesthetics», in **Phenomenology and Existentialism**, p. 78.

المحسوس، أو الموضوع المُدرَك حسياً أو تلك المادة المتشكلة في صورة على نحو ما تتشكل الأداة أو الشيء المصنوع، وإنما الخبرة الفنية هي الخبرة التي تبدأ بالعمل الفني نفسه وتشاهد أسلوبه في الوجود. لا باعتباره شيئاً، وإنما باعتباره ما يمكن أن تنكشف فيه ماهية الشيء (أي شيئية الشيء). فالعمل الفني هو شيء ما آخر أكثر من كونه مجرد شيء، وهذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن يكشف عن الجانب الشيئي فيه.

أن العمل الفني عند هيدجر يكشف بأسلوبه الخاص عن حقيقة الموجودات. أي ماهيتها، وهو بذلك لا يكون شيئاً ولا أداة، بل فيه تنكشف ماهية الشيء وماهية الأداة. وكل هذا لن يتضح إلا من خلال بيان الأسلوب الذي يكشف به الفن عن حقيقة الموجودات.

ثانياً ـ الخبرة بالعمل الفني بوصفها خبرة بتكشف الحقيقة

وهيدجر ـ في بيان الأسلوب الذي به يكشف العمل الفني عن الحقيقة ـ يختار لوحة فان جوخ الشهيرة التي تصور أداة من الأدوات المألوفة وهي «حذاء الفلاحة»[16]. وهو يريد أن يبين لنا كيف تكشف اللوحة عن ماهية تلك الأداة، أي عن أداتية هذه الأداة، وباختصار عن حقيقتها.

وكل فرد يعرف مما يتكون الحذاء، فهو إذا لم يكن خشبياً، فإنه يتكون من نعل ومن أجزاء علوية من الجلد يتم ربطهما معاً بالخيط أو المسامير. إنه مادة تتشكل في صورة معينة لتكون رداءً للقدم. والمادة والصورة سوف تختلفان وفقاً لاستخدام الحذاء سواء في العمل أو في الرقص. ولذلك فإن ماهية الحذاء كأداة لا تكمن في تلك المادة وتلك الصورة، وإنما هي تتكشف في الاستخدام الفعلي للحذاء. فالفلاحة عندما ترتدي حذاءها في الحقل، هنا فقط يكون الحذاء ما هو عليه، أي يتكشف أسلوبه في الوجود باعتباره حذاء فلاحة لا مجرد حذاء امرأة، وحذاء عمل في الحقل لا مجرد حذاء عمل، ومهما حاولنا أن نتخيل الحذاء وننظر إليه فارغاً دون استخدامه، وبعيداً عمن يرتديه، فإننا لن نكتشف أبداً ماهية الحذاء.

ولكننا في لوحة فان جوخ نجد حذاءً فارغاً قد رُسِم بلون بني قاتم، واللوحة لا تخبرنا أين يكون الحذاء، فليس هناك شيء يحيط به، فهناك فقط فراغ لا محدد، فليس هناك حتى طين التربة الذي يلتصق بالحذاء من الحقل، والذي يمكن أن يُلمح إلى طبيعة استخدامه. ومع ذلك، فإن هناك الكثير في اللوحة مما يمكن أن نراه: فالأجزاء الداخلية الممزقة في الحذاء تعكس تلك الخطوات المنهكة المكدودة

---

(16) Heidegger, op. cit., p.33 ff.

للفلاح. وفي غلظة الحذاء وخشونته نلمس قسوة العمل ومشقته، فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، فمثل هذه الأحذية قد صُمِمت لتُستخدَم في الحقل وحده. وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة وخصوبة التربة. وفي الحذاء يتردد النداء الصامت للأرض، وعطاؤها الصامت للغلة. إن هذا الحذاء ينتمي إلى الأرض، وهو في نفس الوقت يكشف عن العلاقة بين الحذاء ومرتديه بالنسبة للأرض، إنه يكشف عن عالم الفلاحة.

حقاً إن الفلاحة لا تلحظ هذا عندما تلبس حذاءها في الفجر المعتم، وعندما تخلعه في المساء في تعب عميق، ولكنها تعرف كل هذا دون ملاحظة ودون تأمل. فهي عندما ترتدي حذاءها تعرف بطريقة فطرية ساذجة الدور الذي يؤديه هذا الحذاء في عالمها، وإلى أي حد تعتمد عليه. وفي هذا الاعتماد تكمن ماهية الأداة أو أداتيتها، ويكمن أصلها البعيد كمادة وصورة.

وهذه الماهية أو حقيقة الأداة قد كشفت عنها لوحة فان جوخ. فهذا التكشف لم يحدث نتيجة لوصف زوج من الأحذية حاضر بالفعل، ولا من خلال عملية تقرير عن صنع الحذاء، ولا حتى من خلال ملاحظة الاستخدام الفعلي للحذاء، وإنما فقط من خلال حضورنا أمام لوحة فان جوخ، ووصف ما يحدث هناك في اللوحة، وما تقوله لنا، فاللوحة تتحدث. وهكذا، فإن العمل الفني يتيح لنا أن نعرف ما هو الحذاء في حقيقته.

وهيدجر يؤكد أننا لا ينبغي أن نعتقد أن هذا الوصف الذي يقدمه لما يحدث في اللوحة، هو تصور ذاتي مسبق تم إسقاطه على اللوحة، بل هو نتاج لخبرة مباشرة بلوحة فان جوخ، فهو وصف ليس فيه أي قدر من الذاتية. وإذا كان هناك شيء يمكن أن نشك فيه، فهو أن التعبير عن الخبرة باللوحة كان تعبيراً ركيكاً وحرفياً. وهذا يعني أن الوصف نفسه لا يستطيع أن يصف أو يقول كل ما يمكن أن يقوله لنا العمل الفني ونحن بقربه وفي حضرته، أي أن العمل يقول دائماً أكثر مما نصف.

* * *

ما الذي يحدث هنا في لوحة فان جوخ؟ ما الذي يعمل في العمل الفني؟ إنها الحقيقة! فلوحة فان جوخ قد كشفت لنا عن ماهية حذاء الفلاحة، عن حقيقته. فهذا الكيان يبزغ في العمل الفني إلى «لا تحجب» وجوده، وهذا يعني أن الحقيقة «تحدث» في العمل الفني. على هذا التوصيف يقيم هيدجر فلسفة كاملة للفن.

هل يمكن تعميم هذا الوصف الذي يقدمه هيدجر على سائر الأعمال الفنية؟ إن تطوير هيدجر لموقفه هو وحده ما يمكن أن يجيب على هذا السؤال. فالسؤال الذي

يفرض نفسه الآن هو: ما معنى أن الحقيقة «تحدث» في العمل الفني؟ وما معنى خبرتنا بحدوث الحقيقة؟

لنلاحظ أولاً أن تكشف ماهية وحقيقة حذاء الفلاحة قد تجلى في وصف هيدجر من خلال فكرتين رئيسيتين هما: العالم world والأرض earth. والكشف عن دلالة هذين المصطلحين هو ما سوف يكشف عن معنى حدوث الحقيقة في العمل الفني، وعن معنى الفن عموماً والخبرة به. وفي ذلك يقول جادامر: «لقد كان مصطلحا «العالم» و«الأرض» رئيسيين في مناقشة هيدجر. فمنذ البداية الأولى، كان مفهوم العالم أحد المفاهيم الهيرمونطيقية الرئيسية لدى هيدجر»[17].

إن العمل الفني يكشف «عالماً». فأن يكون هناك عمل فني، يعني ارساء عالم. فما هو العالم؟

ليس العالم ـ عند هيدجر ـ هو مجموع الأشياء القابلة للعد أو غير القابلة للعد والإحصاء، والتي تكون قائمة هناك فحسب. كذلك ليس العالم هو إطار العمل المتخيَّل الذي نخلعه بواسطة التمثل على هذه الأشياء المعطاة. ليس العالم ـ عند هيدجر ـ هو الكون الفيزيقي ولا أي جزء من أجزائه، فليس العالم هو ما نقصده بالعالم الخارجي أو المجال الملموس أو المدرك حسياً، «فالعالم لا يكون أبداً بمثابة موضوع يمتثل أمامنا ويمكن رؤيته»[18].

إن العالم لا ينتمي إلى مجال الأشياء أو موجودات هذا العالم الفيزيقي أو المرئي، بل هو عالم الإنسان. فالحجر يكون بلا عالم، والنبات والحيوان بالمثل لا يكون لهما عالم، فهذه الموجودات تنتمي إلى المجال المتحجب الذي يكشف عنه العالم. وفي مقابل ذلك فإن الفلاحة يكون لها عالم، وعالمها يكشف عن تحجب الموجودات الذي فيه تحيا الفلاحة. والعالم بهذا المعنى هو ذلك الأفق أو المجال الذي يحيا فيه الموجود البشري، ويشكل مجال همه واهتمامه. ومن هنا يمكن القول بأن «مصطلح العالم في مقالة هيدجر يوازي بشكل وثيق ما سماه هوسرل وبعض من خلفائه بعالم الحياة أو عالم الخبرة المعيشة lebenswelt، فالعالم المعيش ـ بالنسبة لهوسرل ـ هو إطار الدلالة الشامل للذات الحية، أي الأفق المحيط الذي تحدث داخله الخبرة البشرية»[19].

---

(17) Gadmar, **Philosophical Hermeneutics,** p. 217.

(18) Heidegger, op. cit., p. 44.

(19) S.L.Bartkly, «Heidegger's Philosophy of Art», in **The British Journal of Aesthetics,** Vol . 9, No.4, 1969, p.357.

والقول بأن العالم المعيش يكون تاريخياً يعني أنه يحل أو «يحدث»، فالعالم يظهر ذاته في فلسفته، وعلمه، ومؤسساته السياسية، وفي فنه. وهكذا، فإن جزءاً من ماهية العمل الفني أنه يكشف عن العالم عندما يحدث، فالأعمال الفنية هي إحدى التجليات التي يحدث فيها العالم، فهي تكشف عن عالم معيش تاريخي. فالكاتدرائية ـ على سبيل المثال ـ تكشف عن ورع أو تدين شعب في عصر ما. وهكذا تكشف التعبيرات الفنية للإنسان عن عالمه[20].

إن العالم كما يتجلى في العمل الفني إنما هو رمز التكشف الذاتي self - revealation، في مقابل الأرض التي هي رمز للتحجب الذاتي self - concealment. فما الذي يقصده هيدجر بالأرض باعتبارها رمزاً للتحجب؟

إن تجلي العالم في العمل الفني، إنما يحدث دائماً في وسيط مادي. فالعمل الفني عندما يؤسس عالماً، فإنه يؤسسه على مادة مثل الحجر أو الخشب أو المعدن أو اللون أو اللغة أو النغمة. هذه العناصر هي ما نسميه بمادة العمل the work material، وهي بمثابة الجانب الشيئي فيه. ولما كان العمل الفني يؤسس العالم باعتباره تكشفاً أو باعتباره يكشف، فإن هذا الكشف يعني إظهاراً، والإظهار يكون إظهاراً لطبيعة هذه المادة أو الشيء في العمل الفني.

لقد أشرنا من قبل إلى أن العمل الفني يظهر الشيء فيه، فإذا كانت المادة تتلاشى في نفعية الأداة، فإن العمل الفني يجعل المادة أو الشيء يظهر ويبزغ: «... فالمعبد كعمل فني ـ في تأسيسه لعالم ما ـ لا يجعل المادة تختفي، ولكنه ـ بخلاف ذلك ـ يجعلها تظهر لأول وهلة وتشارك في انفتاح عالم العمل الفني. فالصخر يظهر ليحمل ويسند، وهكذا يصبح ـ لأول وهلة ـ صخراً، والمعدن يظهر ليلمع ويومض، والألوان لتتلألأ، والأنغام لتترنم، والكلمة لتنطق، فكل هذا يظهر عندما يُرسي العمل ذاته في إصمات وثقل الحجر، وفي متانة ومرونة الخشب، وفي صلابة وبريق المعدن، وفي نصاعة وقتامة اللون، وفي رنين النغمة، وفي قدرة الكلمة على التسمية»[21].

ذلك العنصر الشيئي الذي يرسي العمل ذاته فيه، وعليه يتأسس عالم العمل الفني، هو ما يسميه هيدجر الأرض: «.... إن ما يبدو شبيهاً بالعنصر الشيئي.... في العمل الفني حينما ننظر إليه كموضوع، هو ـ إذا نظرنا إليه من منظور العمل

(20) Ibid., pp. 387. 388.

(21) Heidegger, op. cit., p.46.

الفني ـ الطابع الأرضي»[22]. هذا العنصر الشيئي هو أشبه بالبنية التحتية substructure، إنه الأرض التي يتأسس عليها عالم ما.

وفي تأسيس عالم ما، فإن العمل الفني يظهر الأرض، أي ينقلها إلى انفتاح عالم ما، «وإظهار الأرض يعني جلبها إلى الانفتاح بوصفها تحجباً ذاتياً»[23]؛ ولذلك فإن هيدجر عندما يقول: «**إن العمل الفني يجعل الأرض أرضاً**»[24]، فإنه يعني بذلك أن العمل الفني يجعل الأرض تظهر على النحو الذي تكون عليه، أي أنه يظهر ماهيتها بوصفها تحجباً ذاتياً، وهذا يعني ـ ضمناً ـ أن ماهية الشيء تظهر على هذا النحو.

فإذا كان العمل الفني يُظهر الشيء فيه ولا يحجبه عنا. فإنه يظهره بوصفه متحجباً، وهذا يعني أنه يظهره بوصفه أرضاً. ما معنى هذا؟ ما معنى أن العمل الفني يظهر الشيء بوصفه متحجباً؟.

لقد رأينا أن التفسيرات التقليدية للشيء في الفكر الغربي قد أخفقت في الإمساك بالطابع الشيئي أو بماهية الشيء. وهذا الإخفاق في الواقع يكشف عن طبيعة الشيء نفسه بوصفه يستعصي دائماً على التفسير والتحليل. فنحن كلما حاولنا أن نفسر الشيء أو نحلله عن طريق النظريات الفلسفية أو العلمية نجد أنه يفر منا، ونجد أن هذه التفسيرات في الواقع تبعده عنا ولا تقربنا من طبيعته، لأن الشيء يظهر بطبيعته بوصفه متحجباً، ففي هذا التحجب تظهر ماهية الشيء:

إن الحجر ـ فيما يقول هيدجر[25] ـ يضغط إلى أسفل ويكشف عن ثقله، ولكننا لا نستطيع النفاذ إليه. وإذا حاولنا النفاذ إليه بواسطة شق أو كسر الحجر، فلن يظهر في شظاياه المحطمة أي شيء في داخله. وإذا حاولنا أن نمسك بثقل الحجر بطريقة أخرى من خلال وضعه على ميزان، فإننا لن نصل إلى شيء سوى وزن إحصائي؛ فالحجر سوف يتحول إلى عدد، ولكن الثقل سوف يهرب منا. كذلك فإن الضوء يسطع ويومض، ولا يريد سوى أن يسطع. ولكننا عندما نحلله بمصطلحات عقلية بقياس طول موجاته، فإنه يضيع.

وهكذا فإن الشيء يظهر نفسه فقط عندما يبقى متحجباً undisclosed وغير مفسر unexplained؛ فالأرض تحطم كل محاولة للنفاذ إليها، وهي تظهر باعتبارها ذلك الذي ينفر من كل تكشف، ويبقى على الدوام منغلقاً على ذاته. وهكذا نكون في

---

(22) Ibid., p.69.

(23) Ibid., p. 47.

(24) Ibid., p.46.

(25) Ibid., p. 46 f.

النهاية قد وصلنا إلى فهم ماهية الشيء في ـ ومن خلال ـ العمل الفني.

وحتى الآن، فإنه قد تم الكشف عن خاصيتين تنتميان إلى ماهية العمل الفني هما: مشاركته في التحجب الذاتي للشيء المحض الذي هو مظهر من مظاهر الأرض، وخاصيته في الكشف واللاتحجب عن طريق إرساء عالم ما. فما هي العلاقة بين العالم والأرض؟

يصور هيدجر العلاقة بين العالم والأرض على أنها صراع، وإن كان صراعاً ليس فيه تنافر وخصام، وإنما هو صراع حميم فيه وئام: أن الأرض بوصفها منغلقة ذاتياً تقاوم تفتح الانفتاح؛ وبالتالي تقاوم موضع الانفتاح حيث يُثبَّت الشكل في مكان. فالعالم يُرسَى على الأرض، والأرض تحمل العالم. والعالم بوصفه تكشفاً يريد أن يضيء الأرض، ولكن الأرض تقاوم هذه الإضاءة. وهكذا فإن هذا الصراع يتم تثبيته في مكان من خلال الشكل.

إن الصورة الفنية artistic form أو الصورة الكلية gestalt عند هيدجر هي التأسيس ـ أي التثبيت في مكان ـ للصراع الأساسي بين الوسيط المنغلق ذاتياً، والتكشف الذي يكون الوسيط المادي حاملاً له. وبالنسبة لهيدجر، فإن كل الأعمال الفنية تشارك في ماهية واحدة، ولكن ما يميز عملاً فنياً على آخر هو الصياغة أو التنظيم الخاص لمادته، أي صورته. فالتحجب الذاتي للأرض يتخذ كثرة من الأشكال أو الصور والأساليب المتنوعة، وإنه لجزء من وظيفة الفنان أن يكشف عن هذه الممكنات ويظهرها[26].

ليس هناك عملية تصور فني يمكن أن تتحقق إلا في وسيط مادي. وخلال العملية الإبداعية، فإن الفنان يستخدم الوسيط المادي كي يحقق تصوره. فالنحات ـ على سبيل المثال ـ يستخدم الرخام ليصور ثنايا طيات الثياب، ولكن الوسيط في رفضه الذاتي العنيد سوف لا يكون خاضعاً للانفتاح المتكشف في العمل الفني، إنه يأبى أن يفنى في الاستخدام النفعي. وبسبب هذا الرفض ذاته، فإن طابعه المميز (إصمات وثقل الحجر) يتجلى. وهذا شيء مما يحاول الفنان أن يكشف عنه ويظهره، أن يظهر طبيعة المادة ذاتها في تحجبها ورفضها للتكشف.

هذا الصراع بين الأرض والعالم لا يعني الإخلال بوحدة العمل الفني وانسجامه، فإن هذه الوحدة وذلك الانسجام يحدث في غمار هذا الصراع الحميم على حد تعبير هيدجر. وماهية هذا الصراع تكمن في أن الخصمين المتصارعين يؤكد كل منهما ماهية الآخر، ومن هنا يمكن القول بأن «العلاقة بين العالم والأرض ليست

(26) Bartkly, op. cit., p.359 f.

جدلية، حيث إنه لا أحد من العنصرين ينشأ من الآخر، ولا الاثنين ينصهران معاً في مركب ما أعلى، فكل عنصر يمكن أن يشاهد على نحو ما يكون من خلال صلته بالعنصر الآخر على وجه التحديد. وكل عنصر في محاولته أن يؤكد ذاته يستخدم الآخر كأداة. . . .»[27].

* * *

وفي ضوء ما تقدم، يمكن فهم أسلوب العمل الفني في الكشف عن الحقيقة. فالحقيقة هي تكشف لماهية كيان ما بأن يبزغ إلى «لا تحجب» وجوده، فحقيقة الموجود «تحدث» في العمل الفني حينما يتم فيه «تفتح» الموجود من حيث ماهيته أو حالته التي يكون عليها. وهنا يمكن أن نتذكر الأساس الذي يقوم عليه ارتباط مفهوم الحقيقة بمفهوم الماهية، فالحقيقة «تحدث» أو تكون حدوثاً؛ لأن ماهية الموجود الذي يتكشف هي أيضاً حدوث happening، فهي أسلوبه في الوجود والنحو الذي عليه يكون وليست مجرد ماهيته الإستاتيكية(*). إن الحقيقة عند هيدجر ليست مفهوماً علمياً أو منطقياً، وهي تحدث في الخبرة بوصفها تكشفاً لماهية، أي تكشفاً لما يكون عليه شيء ما، والكيفية التي يكون عليها.

وهيدجر يفهم مصطلح الحقيقة في أصله اليوناني، فلقد سمي اليونان الحقيقة «آليثيا» aletheia، وهي كلمة تعني حرفياً «نزع الحجاب»، أي كشف ذلك الذي يكون. ولذلك يقول هيدجر في دراسته عن ماهية الحقيقة عبارته الشهيرة: «إن ماهية الحقيقة هي حقيقة الماهية [أي تكشف الوجود] ...das wesen der Warh heit ist die Wahrheit des Wesens »[28].

وإذا كانت الحقيقة «لا تحجبا»، فإنه في داخل هذا اللاتحجب ينتشر التحجب. والتحجب يكون له جذران، فهو إما أن يكون «رفضاً» أو «تنكراً»، وهما بمثابة الحقيقة السالبة أو اللا حقيقة. ولذلك فإن حدوث الحقيقة يكون حدوثاً للا حقيقة. ما معنى هذا؟

إن كل وعي بشيء فردي يحدث في موقف، أي في مجال مفتوح يكشف فيه موضوع ما عن نفسه، ولكي يكشف موضوع ما عن نفسه، فإنه يجب أن يخفي موضوعات أخرى. فالحقيقة تحدث على ذلك النحو الذي فيه «تخفى» في نفس

---

(27) Ibid., p.366.

(*) انظر ص 87 - 88.

(28) Quoted by Kaelin in «... Heidegger Aesthetics», p.26.

الوقت؛ لأن الإنسان لا يمكن أن يكون واعيا بكل شيء في نفس الوقت. فعندما نكون واعين بأي شيء، فإن هذا يعني أن شيئاً ما يبقى لا متخفياً أو لا متحجباً في المجال المفتوح للوعي البشري، بينما يبقى سائر المجال مختفياً أو متحجباً، ولذلك فإن انفتاح مجال الوعي الذي يحدث فيه التكشف والخفاء هو الشرط الميتافيزيقي المسبق لحدوث الحقيقة.

إن تحليل هيدجر هنا يذكرنا بتحليل الإدراك الحسي عند أصحاب مدرسة الجشطلت بوصفه «صورة كلية» gestalt تقوم على فكرة الشكل والأرضية، فالشكل دائماً يبرز ويتأسس على أرضية أو خلفية. لا شك أن هناك تشابهاً ما في الفكرة، وإن كان هيدجر ينقل بؤرة المعالجة إلى مجال مغاير تماماً للإدراك الحسي، وهو ما يمكن أن نسميه بمجال الخبرة الأونطولوجية بالحقيقة. هل نقول بأن هناك تأثراً، وخاصة أن هؤلاء الجشطلتيين تربطهم بهوسرل روافد عميقة. لا دليل لدينا على ذلك. وعلى أية حال، فهذه مجرد ملاحظة عابرة.

ويمكن الآن أن نؤقلم هذا الإطار النظري الذي يقدمه هيدجر للحقيقة على العمل الفني، لنفهم كيف تحدث الحقيقة في العمل:

إن الحقيقة يتم إرساؤها في العمل الفني بوصفها تكشفاً لشيء ما من طوايا الحجب. فماهية شيء ما ـ مثل حذاء الفلاحة ـ يبرز من بين باقي أشياء العالم. ففي لوحة فان جوخ تتكشف لنا الحقيقة ويبرز عالماً. فهل يمكن تعميم هذا الوصف؟ ما هي الحقيقة أو العالم الذي يتكشف لنا من الأبنية المعمارية على سبيل المثال؟ هل يمكن للحجر والكتلة والفراغ أن تمثل حقيقة؟

إن المعبد عند هيدجر لا يصور أو يمثل شيئاً خارجه شأنه شأن أي عمل فني، ولكنه ينطوي على ـ ويكشف عن ـ عالم يؤسسه على أرض. يقول هيدجر: «إن المبنى المعماري ـ وليكن معبداً يونانياً ـ لا يصور شيئاً. إنه فحسب ينتصب هناك في وسط الوادي المتشقق الصخور. إن المبنى ينطوي في داخله على شخص الإله، وهو في هذا التحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدس من خلال الرواق المفتوح. **فبواسطة المعبد يكون الإله حاضراً في المعبد**. Durch den west der Gott im Tempel an»[29] وهذا يعني أنه من خلال المعبد يهبط الإله إلى الأرض. وليس المقصود بالأرض هنا ذلك الكوكب الأرضي الذي نعيش عليه، وإنما الأرض هنا رمز للوسيط المادي الذي فيه وعليه يتكشف عالماً.

(29) Heidegger, op. cit., p.41.

وهكذا فإن العالم الذي تكشف عنه المعابد كأبنية معمارية، هو العالم الإلٰهي: فعندما نشاهد في الخبرة سكينة الطراز المعماري الإغريقي، وظلمة الطراز المعماري الروماني، والأبراج المرتفعة والدعامات المحلقة في الطراز القوطي، والعبوس الكئيب للطراز البروتستاني المبكر، فإننا نكون في حضرة كثرة متنوعة من الآلهة، وكثرة مختلفة من أشكال العبادة. وإن كلمات من قبيل «المحراب» و«المذبح المقدس» و«قدس الأقداس» أو ببساطة «بيت الله»، إنما تشير إلى جلال شأن هذا العالم الذي يكون كذلك؛ فقط لأنه قد نُذِر لله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب، وعمل فنان. وهذا هو سر الإحساس بالرهبة الذي يلازمنا عند مشاهدة وتأمل دور العبادة، حيث يتكشف لنا فيها أسلوب من أساليب حدوث حقيقة العالم الإلٰهي، وبدون هذا المعنى الذي به يكون الصرح المعماري أرضاً يُرسي عليها عالماً يجسده الفنان، فإن الصرح المعماري لن يكون شيئاً سوى كومة من الحجارة، أو متحفاً، أو مخلفات أثرية لأسلوب ماض من الحياة.

* * *

وهكذا نكون قد وصلنا إلى فهم الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر بوصفها خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني. وحدوث الحقيقة في العمل الفني لا يعني أن العمل قد صور شيئاً ما بشكل صحيح أو صادق، وإنما يعني أن الموجود قد استضاء وتجلى أو تكشف من طوايا التحجب والخفاء. فهو بلغ مرحلة اللاتحجب من خلال التفاعل بين الأرض والعالم. ولوحة فان جوخ قد كشفت لنا عن هذا.

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن حدوث الحقيقة يكون في النهاية تكشفاً للوجود نفسه. هذا هو الهدف البعيد الذي كان يريد هيدجر أن يصل إليه. إن تكشف الوجود يكون من خلال تكشف حقيقة الموجود. فإذا كانت حقيقة الموجود أو ماهيته تتجلى من خلال أسلوبه في الوجود، فإن معنى ذلك أن الوجود نفسه يتجلى في إظهار ماهية الموجود، أي وجود الموجود.

وهكذا أيضاً نكون قد وصلنا في النهاية إلى فهم طبيعة الفن بوصفه أصلاً للعمل الفني. **فطبيعة الفن تعني أن الحقيقة ـ كتكشف للوجود ـ تحدث (في العمل الفني).**

وبذلك فإن هيدجر يضع الفن في علاقة مع الحقيقة والوجود، وليس مع الجميل والجمال، «**فالجمال هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجبا**»[30].

(30) Ibid., p.56.

ومن هنا يتبدى لنا حقيقة موقف هيدجر من فلسفة الجمال والخبرة الجمالية. فإذا كان حديثه يوحي بأنه يرفض هذين المصطلحين بإطلاق، فإن حقيقة موقفه أنه يرفض الصورة أو النحو الذي نفهم عليه هذين المصطلحين، بمعنى أنه يريد أن يجعل الخبرة الجمالية خبرة ثانوية تكون نتاجاً لخبرة أولية بالعمل الفني: إن النظرة التقليدية للخبرة الجمالية تجعل الخبرة خبرة أولية بشيء أو سطح محسوس أو موضوع مدرك نسميه الجميل، ولكن هيدجر يريد أن يعكس الموقف ويجعل الخبرة الأولية هي خبرتنا بحدوث الحقيقة في العمل الفني، وعلى هذا النحو فقط يمكن أن نفهم الجميل والجمال فيه.

إن الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر ليست موقفاً أو اتجاهاً جمالياً نتخذه إزاء موضوع ما، بل هي في المقام الأول خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني، أي بتكشف الوجود كما يتجلى في العمل ذاته. وفي الحالة الأولى فإننا نفهم العمل الفني والموجود عموماً كما نفهم سائر الأشياء باعتبارها موضوعاً للمعرفة أو لإدراك مُدرِك، أي نفهمها من خلال الفعل الذاتي للمعرفة، ولا نفهمها من جهة الوجود ذاته، أي من جهة أسلوبها في الوجود. إن هذا هو الطريق الخاطىء الذي سلكته فلسفة الجمال مثلما سلكته الفلسفة بوجه عام. وفي ذلك يقول أحد الباحثين: «يرى هيدجر أن الفلسفة الأوروبية تميزت عامة بالنظرة الذاتية إلى الوجود، فحين كان يطرح السؤال: كيف يُعقَل الوجود، كان البحث يجري في تفكير الإنسان، وحين كان يطرح السؤال عن النظر إلى الوجود، كان البحث يجري في طريقة الإنسان في النظر. وكانت الفلسفة وعلم الجمال التقليديان يطرحان دائماً هذا السؤال على نفسيهما: كيف يجب أن تكون بنية تفكيرنا حتى نستطيع أن نعرف الوجود؟ لكنهما لم يطرحا أبداً هذا السؤال: كيف يجب أن يكون الوجود كيما يعرف، كيما يكشف عن نفسه للإنسان؟ في الحالة الأولى تتم معرفة الوجود من خلال الإنسان (التفكير الإنساني بوجه خاص). وفي الحالة الثانية، فإن التفكير الإنساني ذاته ـ كالوجود الإنساني بوجه عام ـ يجب أن يفهم من خلال الوجود»[31] وكل هذا يعكس بوضوح ما يسميه هيدجر «بفكر الوجود»، وهو ما كان موضع اهتمامه في الطور المتأخر من فكره. وسوف تكون لنا عودة إلى موقف هيدجر هذا في موضع آخر.

وإذا كانت الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر، هي ـ في جوهرها ـ خبرة بحدوث أو تكشف الحقيقة في العمل الفني، فإن الطريق يصبح ممهداً الآن لفهم معالجة

---

(31) ب. غايدنكو، «فلسفة الفن عند هيدجر»، ترجمة يوسف حلاق، **مجلة الموقف الأدبي** (دمشق، العددان الرابع والخامس أغسطس وسبتمبر 1973)، ص 38.

هيدجر لسائر مستويات هذه الخبرة، سواء على مستوى الإبداع الفني أو التذوق أو النقد والتفسير: فهذه الأشكال المتنوعة من الخبرة، ليست ـ عند هيدجر ـ سوى تنويعات لما يكشف عنه العمل الفني نفسه في خبرتنا المباشرة به.

الفصل الثاني

تكشف الحقيقة والوجود في الخبرات الفنية المتنوعة

لقد كشف لنا الفصل السابق عن الفكرة الجوهرية في فهم هيدجر لمعنى الخبرة الجمالية، وهي: أن الخبرة الجمالية ينبغي أن تُفهم من جهة العمل الفني، والخبرة بالعمل الفني هي خبرة بحدوث أو تكشف الحقيقة. ولقد رأينا أن هذا الفهم يعكس موقف هيدجر المضاد لمسلك الإستطيقا أو فلسفة الجمال في فهمها لمعنى الخبرة الجمالية:

فالحقيقة أن الاتجاه السائد في فهم الإستطيقا للخبرة الجمالية، منذ بداية القرن العشرين، كان هو الاتجاه الشكلي the formalist attitude ، وهو الاتجاه الذي عمل على تعضيده كليف بل Clive Bell وروجرفراي Roger Fry. وبمقتضى هذا الاتجاه، فإن خبرتنا بالعمل الفني تكون إدراكاً لمجموعة من الكيفيات الجمالية، والعلاقات الشكلية الكائنة بينها. فخبرتنا الجمالية بلوحة ما ـ على سبيل المثال ـ تنشأ عندما ندرك اللوحة من حيث كيفيات الخط واللون، وعلاقاتها المتداخلة (وعلى نفس النحو، فإن الإبداع يفهم باعتباره إبداعاً لمثل هذه القيم الشكلية). وبذلك يكون الفن متحرراً من كل قيمة خارج قيمه الجمالية الشكلية، أي يكون صورة معبرة significant form لا تمثل شيئاً، وليست لها غاية ـ عملية كانت أو نظرية ـ وراء هذه القيم الشكلية. وبذلك أيضاً يكون الإدراك الجمالي إدراكاً نزيهاً disinterested خالصاً لذاته. ومن هنا يتبين لنا، أن هذا الاتجاه الشكلي يضرب بجذوره في إستطيقا الذوق، أو الحكم الجمالي المنزه عن كل غرض عند كانط: فلقد رأى كانط الفن بوصفه تلاعباً حراً بالخيال والإحساسات، وبهذا المعنى فإن إبداع المقطوعة الموسيقية يكون تلاعباً بدرجات

الصوت، وتكون اللوحة تلاعباً بدرجات اللون. وعلى نفس النحو، فإن الإدراك الجمالي يكون «غائية بدون غاية»(*).

ومثل هذا الاتجاه الشكلي الذي تبلور وتسيد الإستطيقا منذ بدايات هذا القرن، هو أحد الأهداف التي خططت الإستطيقا الفينومينولوجية لدحضها. فالإستطيقا الفينومينولوجية - في شتى صورها - تقاوم هذا الاتجاه الذي يجرد الفن أو الموضوع الجمالي - وبالتالي الوعي الجمالي - من المضمون والغائية، وتتخذ اتجاهاً مغايراً. ولقد كانت الهيرمونطيقا الفينومينولوجية عند هيدجر وأتباعه - وعلى رأسهم جادامر - هي إحدى صور الاتجاه الفينومينولوجي الذي كان يسعى إلى تقويض الاتجاه الشكلي في مجال البحث الجمالي:

إن الاتجاه الشكلي (سواء في صورته المبلورة الخالصة أو في جذوره الكانطية) يتورط في أغلوطة دوجماطيقية يمكن تسميتها - فيما يرى بعض الباحثين[1] - «الأغلوطة الشكلية» formalist fallacy، وهي الاعتقاد بأن «ما يكون فنياً» هو فحسب تلك «الصورة المعبرة»، أي تلك العلاقات الشكلية التي تُبدَع وتُدرَك لذاتها، وبذلك يتم تجريد الوعي الجمالي من المضمون والدلالة. وهذه الأغلوطة تكشف عنها تلك البديهية البسيطة التي مؤداها: أن التمثل الفني artistic representation يقوم بالفعل بوظيفة «التمثيل»، أي التعبير عن موضوع ما. وبذلك فإن الإبداع الفني يُفهَم بوصفه تعبيراً عن رؤية لها مضمون، وليس مجرد تشكيل لمادة في صورة معينة تدرك لذاتها فحسب. فالفنان يستخدم المادة في تشكيل ما ليقول شيء. وهكذا، فإن الفن يكون له مضمون يتطلب تفسيراً.

ولقد رأى هيدجر، أن التمثل الفني يكون تكشفاً للحقيقة، التي تحدث في الأشياء أو الموجودات. وهذا الموقف الهيدجري يتم التعبير عنه من خلال التزام بفكرة النزاهة، التي يحرص عليها كانط والشكليون الخلص[2]. فالحقيقة أن كانط والشكليين يؤكدون على خاصية النزاهة من خلال تجريد التمثل الفني من الغاية والمضمون، ويؤكدون على تشكيل أو تنظيم المادة في صورة ما هي ما يكون موضوعاً لإدراكنا. وفي مقابل ذلك، فإن هيدجر يظهر لنا خبرة الفن بوصفها «خبرة كشفية

(*) مفهوم النزاهة بهذا المعنى الكانطي، لا يسري على خليفته شوبنهاور، الذي رأى الإدراك الجمالي بوصفه تأملاً نزيهاً لحقيقة أو مثال الموجود المتمثل في العمل الفني.

(1) Paul Crowther, «The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 43 (XLIII, No.3), 1983, p.354 f.

(2) Ibid., p. 356 f.

للحقيقة » alethetic experience، ولكنها في نفس الوقت تتميز بخاصية النزاهة. فالفن يكشف لنا عن شيئية الشيء أو أداتية الأداة: وفي هذا الكشف، فإن الشيء أو العنصر المادي في العمل لا يكون مُعَبراً عنه كأداة أو وسيلة تؤدي وظيفة أو غاية خارجية، فالعنصر المادي أو الشيء لا يكون مستهلكاً في العمل، وإنما يُظهر ذاته ويتكشف، ولكنه يتكشف على هذا النحو فقط من خلال التعبير أو الكشف عن الطابع الشيئي للشيء، أي عن حقيقته أو ماهيته التي يكون عليها والتي تتجلى فيه. وإذا كان الفيلسوف يستطيع أن يصف حقيقة الموجودات، فإن العمل الفني هو وحده ما يمكن أن يكشف عنها «بلحمها ودمها».

ولكن الصورة الكاملة لمعالجة هيدجر لخبرة الفن أو التمثل الفني بوصفه تكشفاً للحقيقة، لن تتجلى لنا إلا من خلال فهم الأسلوب الذي به تحدث خبرة التمثل الفني في مستوياتها المتنوعة. وسوف نتناول في هذا الفصل معالجة هيدجر لخبرة التمثل الفني على مستوى خبرتي الإبداع والتذوق من جهة وعلى مستوى تطبيقي آخر أكثر خصوصية، وهو خبرة الناقد أو المفسر للنص الأدبي.

أولاً ـ خبرة الفن لدى المبدع والمشاهد

إن النتيجة التي أفضت إليها تساؤلات هيدجر السالفة عن أصل العمل الفني هي: أن طبيعة الفن ـ كأصل للعمل الفني ـ تتمثل في تلك الحقيقة التي تحدث في العمل. ولكن تساؤلات هيدجر لم تتوقف بعد، فها هو يتساءل من جديد: هل يمكن أن يكون نشاط الفنان أصلاً للعمل الفني؟ وتساؤل هيدجر هذه المرة ينبئ أو يكشف عن هدفه النهائي؛ لأن النتيجة التي يريد أن يصل إليها قد انكشفت وأصبحت متوقعة، فالنتيجة التي يريد أن يصل إليها هي المقدمة التي أرسيَت من قبل، أو هي تأكيد لها: أنه يريد أن يبين لنا أننا حتى عندما نبتعد الآن عن العمل الفني مؤقتاً، وننظر ونبحث في نشاط الفنان وإبداعه، فإننا سوف نجد أنفسنا نرتد مرة أخرى إلى تفسير الإبداع من جهة العمل الفني، أو ـ بمعنى أدق ـ من جهة الفن، أي الحقيقة التي تحدث في العمل الفني. ومثل هذا التفسير تحتمه وتضمره تحليلات هيدجر السالفة: فإذا كانت ماهية الفن هي الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، فإن ذلك يعني ـ كما رأينا من قبل ـ أن كل خبرة بالفن هي خبرة بحدوث الحقيقة أو تكشف الوجود في العمل الفني، فحدوث الحقيقة كصراع بين العالم والأرض هو تكشف للوجود، أو لوجود الموجودات das Sein des Seinden.

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن، والذي نريد أن نلتمس إجابته لدى هيدجر، هو: ما دور كل من الفنان والمشاهد في هذه العملية، ذلك الصراع بين العالم والأرض، ذلك الحدوث للحقيقة؟ كيف نفهم خبرتي الإبداع والتذوق في إطار

تحليل هيدجر لمعنى الخبرة بوجه عام بوصفها خبرة بتكشف الحقيقة أو الوجود؟

يرى هيدجر الإبداع بوصفه «إظهاراً» a bringing forth. ولكن هذه الخاصية ليست مقصورة على الإبداع الفني وحده، وإنما هي تسري أيضاً على الصنعة اليدوية. حقاً أننا لا نصف الصنعة اليدوية بأنها إبداع، ولا نصف الشيء المصنوع يدوياً hand - made ـ حتى عندما نقارنه بالشيء المنتج صناعياً factory product ـ بأنه عمل مُبدَع، ولكننا نجد أن صنع الأداة يتصف أيضاً بأنه إظهار. فما هو الذي يميز الإظهار بوصفه إبداعاً عن الإظهار كما يكون في الصنع؟

إن المظاهر الأولى تبين لنا أن الإجراء الذي نجده في نشاط الفنان، هو نفس الإجراء الذي نجده في نشاط الخزاف والنحات والنجار. وهذا يعني أن إبداع عمل فني ما يتطلب نوعاً من الصنعة أو المهارة الحرفية craftsmanship. والفنانون العظام يقدرون الصنعة بدرجة فائقة، وهم أول من يدعو إلى إتقانها في صبر دؤوب. ومن هنا يُشار مراراً إلى أن اليونان كانوا يستخدمون كلمة «تخنى» **techne** للدلالة على الصنعة أو الحرفة والفن معاً، وسموا صاحب الصنعة (أو الحرفة) والفنان بنفس الاسم، وهو: «تخنتيس» **technites**.

فهل يعني ذلك أننا ينبغي أن نفهم طبيعة العمل الفني من حيث جانبه الحِرفي، أي من حيث كونه شيئاً مصنوعاً يكون نتاجاً لمهارة حِرفية؟ إن هذا الطريق ـ فيما يرى هيدجر ـ سوف يضللنا، ولن يُطلعنا على طبيعة النشاط الإبداعي، باعتباره متميزاً عن مجرد الصنعة. وهنا يبين لنا هيدجر أن الفهم الصحيح للمعنى الذي به استخدم اليونان كلمة «تخنى»، سوف يمدنا بمدخل لفهم طبيعة النشاط الإبداعي.

إن الاستشهاد بتسمية اليونان للصنعة والفن باسم واحد، للتدليل على أن النشاط الإبداعي يمكن فهمه وتفسيره من خلال مفهوم الصنعة، هو استشهاد مضلل، ويقوم على فهم سطحي للمصطلح في نظر هيدجر؛ «لأن كلمة «تخنى» لا تشير إلى الحرفة ولا إلى الفن، ولا تشير مطلقاً إلى ما يكون «تكنيكياً» the technical بالمعنى الذي نفهمه في وقتنا هذا، فهي لا تعني أبداً نوعا من الإجراء العملي. إن كلمة **«تخنى»** تشير ـ بخلاف ذلك ـ إلى أسلوب في المعرفة. وأن تعرف يعني أنك قد رأيت، بالمعنى الواسع للرؤية الذي يعني فهم ما يكون حاضراً بما هو كذلك. لأن اليونان رأوا أن طبيعة المعرفة تكمن في الآليثيا، أي في كشف الموجودات»(3).

ومن هنا يرى كايلن أن فهم هيدجر «للنشاط التقني (أو التكنيك)» لا بالمعنى

(3) Heidegger, «The Origin of the Work of Art», p.59.

المألوف، وإنما بالمعنى الواسع للرؤية أي باعتباره «إدراكاً لشيء ما يكون حاضراً بوصفه حضوراً حقيقياً» - هو فهم يجعل من هذا النشاط مشتملاً على الإدراك الحسي والخيال معاً. فالتخيل هو أيضاً رؤية لشيء ما يكون حاضراً، ولكنه ليس «حاضراً في الغياب» على حد عبارة سارتر المتناقضة. فكل من الفنان والصانع يجب أن يدركا حسياً، وأن يتخيلا ما ينبغي عمله على أساس ما تم إدراكه حسياً عندما يشرعان في صناعة موادهما. ومعنى ذلك أن الإدراك الحسي والخيال يتضافران معاً في تلك المعرفة أو الرؤية بمعناها الواسع والتي نسميها «تكنيك»(4).

وكما أن «التكنيك» يرتبط بالمعرفة والرؤية، فإنه أيضاً يرتبط بالحقيقة: فكلمة «تخني» على نحو ما تأصلت في خبرة اليونان بوصفها أسلوباً في المعرفة، إنما تعني إظهاراً للموجودات من تحجبها إلى حالة اللاتحجب unconcealedness (Unverborgenheit)، ولا تشير أبداً إلى فعل الصنع. والفنان يسمى «تخنيتس» technites، لا لأنه يكون حرفياً أو صانعاً؛ ولكن لأنه يكشف ويظهر في وقت واحد أعمالاً فنية وأداة.

وهكذا ينتهي هيدجر إلى ضرورة تعريف فعل الإبداع creation من خلال إبداعية createndness العمل الفني نفسه، أي من جهة العمل الفني بوصفه مُبدَعاً: «فالإبداع يعني جعل شيئاً ما يبزغ بوصفه شيئاً قد تم إظهاره. فالعملية التي يتحول بها العمل إلى عمل فني، هي أسلوب لحدوث الحقيقة»(5).

فكيف نفهم ماهية الإبداع بوصفه حدوثاً للحقيقة في العمل الفني؟ يقول هيدجر: «إن إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ولن يحدث أبداً مرة أخرى. . . . . والإبداع هو ذلك الإظهار»(6). إن الفنان يبدع عمله بتكوين صورة كلية للتوتر أو الصراع بين العالم والأرض، ومن خلال ذلك تتجلى حقيقة الموجود، وتصبح مثبَّتة في مكان. وهذه الممارسة التي يقوم بها الفنان ليست من قبيل فعل الصنع أو النشاط الحرفي؛ لأن الفنان لا يستخدم المادة مثلما يستخدمها صانع الأداة، فهو لا يوظفها توظيفاً نفعياً، وإنما يستخدمها لتظهر طبيعة الأرض، أي بوصفها تحجباً ذاتياً، وبوصفها ما يتأسس عليها عالم، وبذلك يتم جلب الموجود إلى مجال الانفتاح die Offenheit من خلال التوتر بين التحجب واللاتحجب.

---

(4) Kaelin,... «Heidegger's Aesthetics», p.86.

(5) Heidegger, op. cit., p.60.

(6) Ibid., p.62.

ولأن العمل الفني يكون مجالاً لإرساء الحقيقة، فإن العمل الفني ذاته باعتباره مُبدعَاً يشغل اهتمامنا ويدهشنا، في حين أننا لا ننشغل بالشيء أو الأداة المصنوعة في ذاتها، فاهتمامنا يتوجه على الفور إلى الغرض من ورائها. ولذلك، فإنه من خلال إبداع العمل الفني ـ أو إرساء الحقيقة فيه ـ يتجلى الاختلاف بين الشيء المحض والشيء الفني، ويتجلى الاختلاف الأونطولوجي بين الموجود، ووجود الموجود. فالاختلاف الأونطولوجي ـ كما لاحظ بعض الباحثين(7) ـ يتجلى بوضوح في فكر هيدجر عن أصل أو مصدر العمل الفني، إن لم يكن يمثل مصدر فكر هيدجر برمته. ومن هنا، فإنه يمكننا القول ـ من جانبنا ـ إن إبداع الفن الذي يظهر الاختلاف الأونطولوجي بأن يظهر حقيقة الموجود أو أسلوب وجوده، هو نفسه ما يظهر ـ في نفس الوقت ـ أسلوب الوجود الإنساني بوصفه متعالياً: «فالإنسان يوجد على ذلك النحو الذي لا يتجاوز فيه فحسب ذاته نحو إمكانياته، وإنما يتجاوز أيضاً الأشياء المحيطة به نحو وجودها، حتى أنها تكشف له ماذا تكون»(8).

و «إرساء» الحقيقة في العمل المبدع، هو وهب، وتأسيس، وبداية: فهو وهب؛ لأنه شيء يضاف إلى الواقع الموجود. وهو تأسيس لأنه يجعل من الأرض أساساً لارتكاز الحقيقة التي تتخذ بنية أو شكلاً، وتصبح مثبّتة في مكان. وهو بداية؛ لأنه يكشف عن شكل جديد من أشكال الصراع بين العالم والأرض، الذي تتجلى فيه الحقيقة، ومن هنا نفهم قول هيدجر السالف: «إن إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار موجود على نحو لم يظهر عليه من قبل. . . . . . .».

على هذا النحو تتجلى الحقيقة في العمل الفني، وهذا الأسلوب الذي به تتجلى الحقيقة داخل العمل الفني يسميه هيدجر «إبداعية العمل الفني» وليس «إبداع العمل الفني»، فإبداع العمل الفني ليس سوى إظهار لهذه الإبداعية: «ففي العمل الفني يتم إبداع الإبداعية بوضوح في الموجود المبدع. . . .»(9). ومعنى هذه العبارة الغامضة: أن ممارسة الفنان وإبداعه، تكون في جعل العمل الفني يعبر عن طبيعته، وأسلوبه الخاص في كشف الحقيقة، «فالحقيقة تؤسس نفسها في العمل الفني. والحقيقة تكون ماثلة فقط بوصفها صراعاً بين الضياء والخفاء، في التقابل بين العالم والأرض. والحقيقة ترغب في أن تتأسس في العمل الفني، بوصفها هذا الصراع بين العالم والأرض»(10).

(7) See for example: «Hans Jaeger, Heidegger and the Work of Art», in **Analecta Husserliana**, Vol. V., 1974, p.58.

(8) Ibid., p.62.

(9) Heidegger, op.cit. p. 65.

(10) Ibid., p.62.

والذي يريد أن يؤكد عليه هيدجر من خلال كل هذا، هو أننا لا ينبغي أن ننظر إلى عملية الإبداع الفني ـ كما تنظر إليه الإستطيقا (التقليدية) أو سيكولوجيا الإبداع ـ من وجهة النظر الذاتية. فلكي نفهم ماهية الخلق الفني، ينبغي ألا توجه نظرتنا إلى فعل الخلق ذاته، أو عمليات تكوين العمل أو شخصية الفنان المبدع، وإنما إلى بحث ما يوجد في العمل الفني، وليس إلى البحث في كيفية وجوده. فالموجود المُبدَع يتكشف ويُجلَب إلى الانفتاح بواسطة العمل الفني والحقيقة التي تحدث فيه، وبقدر ما تبقى شخصية الفنان وظروف تكوين العمل مجهولة، فإن طبيعة هذا الموجود المبدع تتجلى، ويمكن أن تفهم الإبداع نفسه من خلال هذه الإبداعية في العمل الفني.

وعلى نفس النحو ينبغي أن ننظر إلى خبرة المشاهد. ففي تأمل العمل الفني ينبغي استبعاد كل العوامل الذاتية، أي ينبغي ألا ننظر إلى العمل الفني من خلال موقف أو اتجاه جمالي أو باعتباره وسيلة لإثارة خبرة أو متعة جمالية. إن هذا الأسلوب في النظر إلى العمل الفني ـ والذي يرفضه هيدجر ـ هو ما تسميه فلسفة الجمال خبرة التذوق، ففلسفة الجمال تفهم الإبداع والتذوق من خلال الخبرة، «إلا أن الخبرة هي العنصر الذي يموت فيه الفن»![11] ولذلك، فإن فهم هذه العبارة الأخيرة سوف يكون مضللاً وساذجاً، إذا فهمت على أنها تعني رفض كل معنى للخبرة بالعمل الفني. فحقيقة الأمر أن هيدجر يرفض الخبرة بمعناها التقليدي، أي بمعنى الفهم الذاتي والنظرة الذاتية للأشياء، ولذلك فإن عبارته يجب أن تفهم على هذا النحو: إن الذاتية هي العنصر الذي يموت فيه الفن. إن الخبرة لا ينبغي أن تفهَم من حيث الجانب الذاتي في الرؤية، وإنما من جانب الأشياء ذاتها، ومن جهة العمل الفني ذاته، وفي النهاية من جهة الوجود ذاته، الذي يتكشف في الموجودات وفي العمل الفني على السواء. والخبرة عندما تفهم من جهة ما يعمل في العمل الفني، فإنها تصبح بمثابة مشاهدة ـ متحررة من كل العوامل الذاتية ـ تتيح للعمل الفني أن يكشف عن الحقيقة التي تحدث فيه، وأن ينقلنا إلى مجال تفتح الموجودات؛ وبالتالي يبعدنا عن المجال المألوف. على هذا النحو ينبغي أن نفهم الخبرة عند هيدجر، وهذا الأسلوب في الفهم والخبرة بالعمل الفني عند المشاهد لا يسميه هيدجر تذوق العمل الفني، وإنما «حفظ العمل الفني» preservation (Bewahren) of the work.

إن العمل الفني بعد إنجازه، يبقى هناك ليحفظ بواسطة شخص آخر غير الفنان، شخص آخر يندهش عندما يشاهد اللا مألوف في المألوف، أي عندما يشاهد حدوث الحقيقة في العمل الفني، فيتخلص من روتين الحياة والنظرة الاعتيادية للأشياء، ويغوص في الانفتاح الذي يتخلل العمل الفني. إنه

(11) Ibid., p.79.

يمكث في الانفتاح أو الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، وفي هـذا المكث فإن العمـل يظهر طبيعته. و«حفظ» العمل الفني لا يعني شيئاً آخر سوى هذا، أي أن يُتـاح للعمل الفني أن يكـون عمـلاً فنيـاً to let the work be a work ، وأن يبقى عـلى مـا هـو عليه، وبالتالي يُتاح للحقيقة أن تحدث to let truth be happen.

ومن هنا تأتي أهمية عملية «حفظ» العمل الفني، كخطوة أو مرحلة هامة في عملية حدوث الحقيقة وإظهار طبيعة العمل الفني: «فتماماً مثلما أن العمل الفني لا يمكن أن يكون بدون أن يُبدَع، وإنما يكون محتاجاً بالضرورة إلى مُبدِع، كذلك فإن ما يُبدَع لا يمكن أن يأتي بذاته إلى الوجود، بدون هؤلاء الذين يحفظونه. . . . . إن العمل الفني يبقى دائماً مرتبطاً بحافظين له، وهو يكون كذلك حتى عندما يظل فقط منتظراً لمن يحفظونه، يتوسل إليهم وينتظرهـم كي يشاركوا في حقيقته»[12].

وهكذا، فإن مسيرة الحقيقة التي تحدث في العمل الفني يمكن أن تُفهَم ـ فيما يرى ريتشاردسون[13] ـ بوصفها ملتقى ثلاث حركات مختلفة: الحقيقة بوصفها صراعاً بين العالم والأرض تؤسس ذاتها في العمل الفني، والفنان المبدع يثبت هذا الصراع في صورة كلية، والحقيقة المتصارعة على هذا النحو يجب أن يُتاح لها أن «تحدث» بواسطة حافظي الفن. والإنجاز الفني ينبثق، وتتجلى طبيعته التي يكون عليها، عندما تنصهر هذه الحركات الثلاث في وحدة دينامية.

وإذا كان حفظ العمل الفني يعني البقاء داخل تفتح الموجودات التي تحدث في العمل الفني، فإن هذا البقاء هو معرفة، ولكن هذه المعرفة ليست أفكاراً ومعلومات، وإنما هي رغبة في المشاركة في لا تحجب الوجود. إن المعرفة عن طريق الحفظ، ليست مجرد معرفة ـ مكتسبة طابعاً جمالياً ـ بالجوانب الشكلية للعمل الفني وخواصه؛ لأنها ليست معرفة تربط العمل بالخبرة الذاتية وتحرمه من استقلاليته، «فهي لا تسحبه إلى مجال مجرد الخبرة، ولا تحط من شأنه ليصبح مجرد منبه للخبرة. وحفظ العمل الفني لا يحيل الناس إلى خبراتهم الخاصة، ولكنه يستحضرهم للاندماج في الحقيقة التي تحدث في العمل»[14].

وعلى الرغم من أن هيدجر يؤكد ارتباط العمل الفني بمن يحفظونه، وأن عملية

---

(12) Ibid., p.66 f.

(13) Richardson, **Heidegger: Through Phenomenology to Thought,** p. 408.

(14) Heidegger, op.cit., p.68.

الحفظ هذه - أي مشاهدة الحقيقة التي تحدث في العمل الفني - تحدث على مستويات مختلفة من المعرفة، وبدرجات مختلفة من اتساع الفهم والوضوح في الرؤية عند المشاهدين أو الحافظين، فإن الأسلوب الصحيح لحفظ العمل الفني - تماماً مثل الأسلوب الصحيح لإبداعه - يجب أن يتحدد وفقاً لطبيعة العمل الفني نفسه. وهكذا يؤكد هيدجر على أن العمل الفني له وجوده المستقل عن مبدعه ومشاهده، وهذا يعني **أن العمل الفني له بنية أونطولوجية مستقلة بذاتها عن الخبرة وسابقة عليها**. وهذه الفكرة الأخيرة الجوهرية في فلسفة الفن عند هيدجر، تنتمي إلى سياق البحث الفينومينولوجي للخبرة بالعمل الفني، وإن كان هيدجر يتوقف عندها ولا يطورها كما سنرى فيما بعد(*).

إن الحقيقة تؤسس ذاتها في العمل الفني، والمبدع يُثبِّت هذه الحقيقة في شكل، والمشاهد يحفظها. وهكذا ينتهي هيدجر إلى صيغة نهائية لتعريف الفن كأصل للعمل الفني بقوله: «إن الفن هو الحفظ الإبداعي للحقيقة في العمل الفني»[15].

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم دور الشعر وعلاقته بعملية الإبداع الفني، وبطبيعة الفن بوجه عام بوصفه تكشفاً للحقيقة، والواقع أن العلاقة بين الفن والشعر عند هيدجر ليست علاقة بين طرفين، وإنما هي علاقة هوية، «فكل فن. . . . . . يكون في جوهره شعراً»[16].

ما الذي يعنيه هذا؟ إذا كان كل فن في جوهره شعراً، فهل يعني ذلك أن نرد فنون المعمار والنحت والتصوير والموسيقى إلى فن الشعر؟! وهنا لا بد - كي نفهم عبارة هيدجر - أن نميز بين مفهوم الشعر بمعناه الضيق وهو ما يسمى poesy، وبين الشعر بالمعنى الواسع أو بمعناه الماهوي poetic، وهو أيضاً ما يسميه هيدجر التفكير الشعري poetic thinking. وماهية الشعر أو التفكير الشعري، لا يمكن التماسها في النظر إلى الشعر باعتباره خيالاً أو هروباً بواسطة التصورات والخيالات إلى مجال اللاواقعي، ولا يمكن التماسها في الملكة أو القدرة الجمالية على قرض قصائد شعرية. فإن ماهية الشعر تكمن في كشف الوجود، وجلبه إلى اللاتحجب، أي إلى الانفتاح عن طريق إسقاطه في شكل. وبواسطة هذا الانفتاح، فإن الموجودات تشرق. وبهذا المعنى فإن التفكير الشعري يكون هو ذلك التفكير الذي يسأل ويقتفي سؤال الوجود the Question of Being (die Seinsfrage). إن التفكير الشعري هو تفكير يكون ميالاً نحو تكشف الوجود، وهو ليس عملية تفكير ذهنية، وإنما هو تفكير وجداني أو

(*) سيرد تفصيل ذلك في معالجتنا النقدية لموقف هيدجر الفينومينولوجي من الخبرة الجمالية.

(15) Ibid., p.71.

(16) Ibid., p.72.

عاطفي، يستجيب لما يكون حاضراً على الدوام: للوجود نفسه.

والفن عند هيدجر يكون شعراً بهذا المعنى الماهوي للشعر، فالفن بوصفه إرساءً للحقيقة في العمل الفني يكون شعراً، والإبداع الفني يكون شعراً بهذا المعنى الماهوي للشعر؛ لأن طبيعة الشعر بدوره هي تأسيس الحقيقة. ذلك هو الأساس الذي يقوم عليه ارتباط الفن بالتفكير الشعري. حقاً إن الشعر بمعناه الضيق poesy، يحتل عند هيدجر مكانة متميزة بين الفنون. ولكن هذه الحقيقة ليست هي علة ارتباط الفن بالشعر، فالشعر بمعناه الضيق (أي نظم الشعر)، ليس هو نفسه سوى أحد أساليب إسقاط ضوء الحقيقة في شكل.

وإذا كان كل فن هو شعر، وكل شعر هو لغة، فإن الفهم الكامل لماهية الشعر ـ وبالتالي ماهية الفن ـ يقتضي أولاً فهم ماهية اللغة: وماهية اللغة عند هيدجر لا يمكن فهمها ـ من خلال النظرة الدارجة لها ـ بوصفها أداة للأتصال. فاللغة ليست مجرد تعبير مسموع أو مكتوب ـ أي منطوق أو مقروء ـ عما ينبغي توصيله سواء كان تصريحاً أو تلميحاً. إن ماهية اللغة تكمن في إحضار الموجودات ـ بما هي كذلك ـ لأول مرة في المجال المفتوح. فاللغة تسمى الموجودات لأول مرة، وبذلك تجلبها للظهور؛ ومن هنا فإن الموجودات تكشف عن نفسها للإنسان عن طريق اللغة[17].

ومن هنا أيضاً يكون لكل إبداع فني صلة عميقة باللغة. والطبيعة الإبداعية للفن ـ فيما يبين ريتشاردسون[18] ـ هي ممارسة للشعر بمعناه الماهوي poetizing، أي أنها تكمن في ماهية اللغة. لأن اللغة تسمى الموجودات، وبالتالي تكشف وجود الموجودات، وهي بهذا المعنى تستحضر الوجود. واستحضار الوجود هو هبة خالصة (من جهة الوجود ذاته)، وعملية تأسيس (من جهة الوجود الإنساني): فهو هبة؛ لأنه لا يقع تحت طائلة الوجود الإنساني ولا يُستمَد منه، وإنما ينبثق من جود وكرم الوجود ذاته. وهو تأسيس؛ طالما أن الوجود الإنساني يضيء الموقف برمته.

إن اللغة ملك للإنسان، ومن خلالها يتكشف له وجود الموجودات، وبذلك تكون اللغة نعمة، وهي على حد قول هيلدرلن: «أخطر النعم»[19]؛ وحينما لا تكون هناك لغة ـ كما في وجود الحجر والنبات والحيوان ـ لا يكون هناك أبداً تفتح لما

(17) Ibid., p.73.

(18) Richardson, op.cit., p.411.

(19) انظر: مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر. ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي، (دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص 143 وما بعدها.

يكون. فهذه الموجودات تنتمي إلى المجال المتحجب؛ لأنها بلا عالم، و«هناك فحسب حيث توجد لغة، يوجد عالم...... وهناك فحسب حيث يوجد عالم يوجد تأريخ»[20]. وهكذا، فإن اللغة تنتمي إلى عالم الإنسان، وهي وسيلته في كشف الوجود المتحجب الذي يحيا فيه.

وعلى هذا النحو يفهم هيدجر الفن بوصفه لغة، واللغة هنا هي لغة الشعر: «فاللغة نفسها تكون شعراً بالمعنى الماهوي»[21]، وهذا يعني أنها أسلوب لكشف حقيقة الوجود. ولأن الفن لغة؛ فإنه يكون أيضاً تاريخاً، ففن شعب ما يكشف عن لغة هذا الشعب في التعبير عن عالمه؛ وبذلك يكون للفن واللغة طابع تاريخي زماني.

ودراسة اللغة كانت موضع اهتمام الفينومينولوجيين، مثلما كانت ـ ولا تزال ـ موضع اهتمام كثير من الاتجاهات الفلسفية المعاصرة، وخاصة في بريطانيا. إلا أن الاهتمام باللغة قد تحول تحولاً درامياً ـ منذ الحرب العالمية الثانية ـ على يد هيدجر والوجوديين الفينومينولوجيين؛ إذ أصبحت اللغة التي تدرسها الفلسفة هي لغة الشعر، ولغة الأدب بوجه عام. واهتمام هيدجر بأسلوب اللغة في كشف الوجود، يصبح مفهوماً ـ كما لاحظ بعض الباحثين[22] ـ باعتباره إحياءً جديداً لتقليد العقلية الألمانية (وخاصة مع شوبنهاور ونيتشه وهردر ولسنج) في التقريب بين الشاعر والفيلسوف، حيث تتماوه الحدود بين الشعر والفلسفة، ويصبح من العسير أن نعرف أين تنتهي الفلسفة، وأين يبدأ الشعر.

ودراسة هيدجر للغة تقودنا إلى دراسته للنص، وعملية تفسيره عند الناقد أو ما يسميه هيدجر «المفسر».

ثانياً ـ هيرمونطيقا النص الأدبي وخبرة الناقد

مصطلح «الهيرمونطيقا» hermeneutics (Hermeneutik) مصطلح مدرسي لاهوتي، اتخِذ ليشير إلى مجموعة القواعد التي يتبعها المفسر في تفسير النصوص الدينية. ولقد كانت أول خبرة لهيدجر بهذا المصطلح، حينما كان طالباً يدرس اللاهوت: فلقد سمع في مقرراته الدراسية عن الهيرمونطيقا بوصفها علماً ومنهجاً لتفسير الكتاب المقدس، متميزاً عن مجرد الشروح التطبيقية. ولقد وجد هيدجر المصطلح فيما بعد لدى شليرماخر ودلتاي.

---

(20) نفس المصدر .ص146 .

(21) **Heidegger, op.cit., p.74.**

(22) See: J.Glenn Gary,«Poets and Thinkers: Their Kindered Roles in the Philosophy of Martin Heidegger», in **Phenomenology and Existentialism**, p.94 f..

غير أن الهيرمونطيقا قد اتسع مجالها ليشمل مجالات أخرى غير اللاهوت كالتاريخ، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وفلسفة الجمال، والنقد الأدبي. ويرجع الفضل لشليرماخر في أنه أول من عمل على توسيع دلالة المصطلح فيما وراء نطاق اللاهوت، فأصبح يشير عنده إلى ذلك الفن الذي بواسطته يمكن للمرء أن يفهم ويحكم بشكل صحيح على كتابات شخص آخر.

ولو حصرنا أنفسنا داخل نطاق هيرمونطيقا النص الأدبي، لوجدنا أن هناك العديد من القضايا والتساؤلات المطروحة في هذا المجال تحاول أن تحدد العلاقة الثلاثية بين المؤلف والنص والناقد (أو القصد والنص والتفسير): ما هي العلاقة بين المؤلف والنص؟ وهل يعد النص مساوياً حقيقياً لقصد المؤلف العقلي، وبالتالي يمكن للناقد أو المفسر أن ينفذ إلى العالم العقلي للمؤلف من خلال تحليل النص المُبدَع؟ أم أن قصد المؤلف والنص أمران متمايزان؟ وهل يمكن أن يكون هناك فهم موضوعي لمعنى النص كما أراد له مؤلفه أن يُفهَم؟ وبالتالي ما هي طبيعة العلاقة بين النص والناقد أو المفسر؟ هذه التساؤلات التي تتناول علاقة النص بالمفسر، قد أغفلتها نظرية الأدب عبر مسار تطورها التاريخي، ومن هنا كانت الحاجة لعلم منهجي للتفسير[23].

وهنا لا بد أن نميز منذ البداية بين هيرمونطيقا هيدجر، وبين الهيرمونطيقا الكلاسيكية، على نحو ما نجدها لدى شلير ماخر على سبيل المثال. فلقد نظر هذا الأخير إلى النص على أنه وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارىء، وهذا هو الجانب الموضوعي في النص، وهو الجانب المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة. وفي مقابل ذلك، هناك الجانب الذاتي للمؤلف، والذي يتجلى في استخدامه الخاص للغة. ومن خلال العلاقة الجدلية بين الجانب الذاتي والموضوعي يحاول القارىء إعادة بناء النص، من أجل فهمه كما أراد له مؤلفه أن يُفهَم[24].

هذا النمط من الهيرمونطيقا يعرف باسم «الهيرمونطيقا الموضوعية» objective hermeneutics، وهو مختلف تماماً عن الهيرمونطيقا عند هيدجر وأتباعه، والتي تُعرَف باسم «الهيرمونطيقا الجديدة» new hermeneutics أو «الفينومينولوجيا الهيرمونطيقية»: وهي فينومينولوجيا؛ لأنها تعالج الظواهر أو الأشياء ذاتها ولا تريد أن تتعدى نطاق الظواهر أو ما يظهر. وهذه الفينومينولوجيا تعد هيرمونطيقية؛ لأن الظواهر ـ عند هيدجر ـ لا تظهر بشكل مباشر؛ وبالتالي فإنها تحتاج إلى تفسير.

---

(23) انظر: نصر أبو زيد، «الهيرمونطيقا ومعضلة تفسير النص»، مجلة فصول، (العدد الثالث أبريل 1981) ص 143 وما بعدها.

(24) نفس المصدر. ص 144.

والوصف الفينومينولوجي ذاته باعتباره منهجاً إنما يكمن في التفسير.

ولقد أشرنا من قبل إلى أن ظواهر الوجود الإنساني، كانت هي موضوع هذه الهيرمونطيقا في «الوجود والزمان»؛ ولذلك عرفت هذه المرحلة باسم «هيرمونطيقا الوجود الإنساني» hermeneutics of Da - sein. أما في المرحلة المتأخرة من فكر هيدجر - حينما أصبح منشغلاً بشكل متزايد بقضايا الفن، واللغة على وجه الخصوص - أصبحت النصوص ذاتها تشكل نقطة انطلاق في تفلسفه. ولقد أراد هيدجر حقاً لتحليلاته للنصوص أن تبقى متميزة عن مجرد التفسير الفيلولوجي، ولكن بأي معنى - فيما يتساءل شبيجلبرج - [25] يمكن الزعم بأن هذه التفسيرات تعد فينومينولوجية، حتى إذا كانت تظل هيرمونطيقية؟! وهو ينتهي إلى القول بأن الإجابة هنا تتوقف على الحد الذي به تتعامل هذه التفسيرات مع الظواهر، حتى إذا فهمنا مصطلح الظواهر بالمعنى الهيدجري الخاص، وهو «ما يُظهِر ذاته بذاته». ومن العسير الادعاء بأن النصوص بما هي كذلك - الشعرية أو خلاف ذلك - هي تلك الظواهر، ومن ثم فإنه يكون من غير الملائم أن نصف تفسيرها على أنه فينومينولوجي بشكل أصيل.

والحقيقة أن النصوص - جنباً إلى جنب مع اللغة والأعمال الفنية - هي عند هيدجر ظواهر، بمعنى أنها تجليات للوجود، فهي مظاهر ننفذ من خلالها إلى فهم الوجود. ولم يكن تحليل هيدجر للوجود الإنساني نفسه إلا مشروعاً أولياً أو مدخلاً لفهم الوجود. وهذا يعني أن الأونطولوجيا كانت - منذ البداية وحتى النهاية - موضوع هذه الهيرمونطيقا. ولذلك فإن السؤال الذي ينبغي أن نطرحه الآن، هو: كيف وبأي معنى يكون النص ظاهرة للوجود؟

ومنذ البداية يجب أن نلحظ خاصيتين أساسيتين مرتبطتين، تميزان نظرية الأدب، أو هيرمونطيقا النص عند هيدجر: والخاصية الأولى أن النص يكشف بذاته عن الوجود، والثانية أن فهم النص وتفسيره لا يتم من خلال عملية للوعي الذاتي أو الذات التجريبية، وإنما بطريقة تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية معاً. والحقيقة أننا عندما ندقق النظر، فسوف نجد أن هاتين الخاصيتين معاً هما خاصيتان للغة ذاتها. وهذا يعني أننا كما فهمنا الفن من خلال علاقته باللغة، فإن النص أيضاً لن يفهم إلا من خلال فهم طبيعة اللغة ذاتها. وهكذا نجد أنفسنا نرتد مرة أخرى إلى اللغة:

لقد كانت اللغة هي القضية المحورية في فكر هيدجر. وقد صرح هيدجر نفسه - في حديث شفهي لريتشاردسون - بأن تأمل اللغة أصبح منهجه الرئيسي للتفكير في الوجود. والعلاقة بين اللغة والوجود كانت كامنة في فكر هيدجر منذ البداية،

---

(25) **The Phenomenological Movement,** Vol. I, pp.344 - 345.

وتجلت فيما بعد بوضوح في تأملاته للشعر والفن. ويرى ريتشاردسون أن هيدجر في اهتمامه بهذه المشكلة، كان منهمكاً بوعي تام في محاولة تجاوز ثنائية الذات ـ الموضوع، ونظر إلى مشروع أستاذه هوسرل على أنه تورط في الذاتية[26]. ولكن بأي معنى يمكن تجاوز إطار الذاتية والموضوعية من خلال علاقة اللغة ـ وبالتالي النص ـ بالوجود؟ إن الإجابة على هذا السؤال سوف تتضح من خلال السطور التالية:

لقد رأينا فيما سبق أن طبيعة الفن تكمن في ماهية اللغة بوصفها كشفاً للمتحجب وإبرازه من خفائه، وأن الأشياء تكشف ذاتها من خلال اللغة. وهذا يعني ـ بتعبير هيدجر ـ أن اللغة «تنطق الوجود» language utters or speaks Being. إن اللغة ليست هي ما ينطقه الإنسان، فليس الإنسان هو الذي ينطق أو يتحدث اللغة، بل إن اللغة تنطق من خلاله. ولما كانت اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فإن العالم يكشف ذاته من خلال اللغة؛ من خلال الفهم والتفسير. وليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة، بل هو يفهم ويفسر من خلال اللغة. وعندما يقول هيدجر أن اللغة «تنطق الوجود»، فإنه يعني أنها تنطق أيضاً الوجود الإنساني، والموجودات الفردية بالمثل؛ فالوجود الإنساني والموجودات الأونطيقية أو «الأشياء ـ في ـ الوجود»، هي أشبه بشظايا للوجود أو بأشعة منشورية لهذا الوجود الذي «يسطع» في اللغة.

وموقف هيدجر هذا من اللغة يعد موقفاً وسطاً بين موقف البنيويين structualists وموقف الاصطلاحيين conventionalists، ويتجاوزهما: فبالنسبة للبنيويين، فإن الكلمات المنطوقة أو المكتوبة تشير فقط إلى بعضها البعض، وهي تفعل ذلك من خلال تزاوج الصوت والمعنى sound and sense، الذي يتحدد بواسطة قواعد ومعجم لغة شعب ما. وهكذا، فإن نسق اللغة يكون بمثابة بنية مغلقة على ذاتها، ولا يشير إلى شيء خارجه. وفي مقابل ذلك، فإن اللغويين الاصطلاحيين يفسرون اللغة على أنها إشارية refrential، أو على أنها «شفرة» كما يقول هيدجر: فالكلمات تشير إلى العالم الواقعي، وهي ـ وفقاً لبعض اللغويين ـ تناظر الصورة الواقعية لهذا العالم. وهيدجر يرفض الطابع الإشاري للغة بمعناه المألوف، أي بالمعنى الذي وفقا له تكون اللغة متجهة نحو الخارج pointing towards the outside. ومع ذلك فإنه (بخلاف البنيويين الباريسيين) لا يستبعد الطابع الإشاري للغة بالمعنى الواسع له، أي بالمعنى الذي وفقا له تشير اللغة إلى عالم سابق على اللغة pre - linguistic world، وإلى الوجود نفسه. وهي في هذه الإشارة لا تكون متجهة نحو الخارج، وإنما تشير إلى الوجود بأن تجعله

---

(26) Richardson, **Heidegger Through Phenomenology to Thought**, p. 628 ff.

«حاضرا» داخل الكلمات. فهيدجر يأخذ «الخارج» ويجلبه «داخل» بيت اللغة[27].

وعلى هذا الأساس، لم يعد النص عند هيدجر له بنية موضوعية تجعله منغلقاً على ذاته، لا يفصح عن شيء مغاير لبنيته اللفظية، كما هو الحال عند البنيويين. وفي نفس الوقت لم يعد النص متجهاً إلى شيء خارجه، على نحو تصبح فيه الكلمات بمثابة إشارات فقدت هويتها في تلك الدلالات الخارجية. فمن خلال الكلمات وفيها يتجلى العالم والوجود، فالكلمات ليست مجرد أدوات اصطلاحية نشير بها إلى موجودات خارجية أو عالم واقعي، بل هي نفسها تسمى الموجودات والأشياء وتنطق الوجود بشكل مستقل عن قائلها أو مفسرها.

وإذا كان فهم اللغة يتم بشكل مستقل عن قائلها أو مفسرها، فإن ذلك يعني بالنسبة لهيدجر، أن فهم النص وتفسيره لا يتم من خلال الخبرة الذاتية لمؤلفه، أو من خلال خبرة الذات الواعية أو التجريبية للمفسر. فالنص ـ شأنه شأن العمل الفني ـ لا يمكن فهمه ابتداء من ذات مبدعه باعتباره تعبيراً عن أحاسيسه ومشاعره، ولا يمكن فهمه أيضاً باعتباره موضوعاً بالنسبة لذات تأملية (المتذوق أو الناقد) تفرض رؤيتها أو مقولاتها عليه. بل إن النص يكشف عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية بتكشف الوجود، من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم، أو بين التكشف والتحجب. ومهمة الفهم والتفسير هي كشف المتحجب والمستتر من خلال المتجلي واللامتحجب، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص.

وعلى هذا النحو ، فإن خبرة المفسر أو الناقد بالنص تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية. ولهذا يرى ماجليولا أن هيدجر يقدم لنا نظرية فينومينولوجية تقوم على فكرة العلاقة التبادلية mutual implication بين الناقد والنص، وفي هذا يقول: «وفي رأيي أن معظم المناوشات المنهكة بين الفينومينولوجيين الوصفيين والتفسيريين (التأوليين)، وبين نقاد جنيفا والنقاد الهيدجريين ـ لا موضع لها. فأنا أسمى أية نظرية أو ممارسة أدبية تعد مسايرة بالمعنى الواسع للأسلوب الهوسرلي الواقعي الجديد. . . . . بأنها فينومينولوجية، طالما أن النظرية أو الممارسة الأدبية تلتزم بالشرطين التاليين: أولاً ـ يجب أن تجسد بشكل ما إبستمولوجيا للعلاقة التبادلية، وثانياً ـ يجب أن تشاهد ماهية الوجود و/أو الموجودات بشكل عياني وفي الخبرة»[28]. وهو يرى أن نظرية هيدجر الأدبية في التفسير كما تجلت في الفصل الثاني

(27) Magliola, **Phenomenology and Literature,** p. 69.

(28) Ibid., p.63.

والثلاثين من «الوجود والزمان» ـ وليست ممارسته النقدية التطبيقية في المرحلة المتأخرة من تفكيره ـ تفي بهذين الشرطين؛ وبالتالي فإنها تعد فينومينولوجية بشكل أصيل.

وفكرة العلاقة التبادلية تعني أن الناقد لا يقترب من النص من خلال تفسير ذاتي يفرضه عليه، وأن النص في نفس الوقت ليست له بنية موضوعية لا يفصح معها عن شيء للناقد سوى بنيته اللفظية. فالعلاقة التبادلية تعني أن الناقد يقيم حوارا مع النص يكشف فيه الوجود عن ذاته في النص من خلال خبرة سابقة على الموضوعية pre - objective experience ، أي خبرة سابقة على القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع.

والحقيقة أن الفصل الثاني والثلاثين المعنون باسم «الفهم والتفسير» ، يقدم تنظيراً شديد العمومية للعملية الهيرمونطيقية عند المفسر؛ ولذلك فإن المعالجات التي تتعرض أو تسترشد بهذا الفصل، تحاول دائماً أقلمة هذا التنظير على النص الأدبي.

وهيدجر يميز بين مرحلتين ـ وإن كانتا مرتبطتين ـ داخل العملية الهيرمونطيقية: والمرحلة الأولى هي الفهم understanding، والثانية هي التفسير interpretation. وفي المرحلة الأولى يكون الناقد على وفاق مع النص، فالفهم يعني عند هيدجر توحُّد الناقد أو المفسر مع النص. أما التفسير فهو عملية «تطور الفهم» development of understanding، وهو بمثابة الوصف الفينومينولوجي لهذا الفهم. والتفسير عند هيدجر ليس اكتساباً لمعلومات عما يكون مفهوماً، فهو ليس ذلك النوع من التفكير الذي يُصاغ في قضايا ويتعامل مع معلومات، فهذا النوع من التفكير يتعامل مع الموجودات بدلاً من الوجود. وهذا يعني أن الهيرمونطيقا بالنسبة لهيدجر تكون بشكل جوهري دراسة أونطولوجية أو أونطيقية. إن التفسير باعتباره المستوى الثاني في النشاط الهيرمونطيقي يكون وصفياً (أي فينومينولوجياً)، وليس إخبارياً، أي ليس تفكيراً يُصاغ في قضايا وأحكام propositional thinking، فنحن في التفسير ـ فيما يقول هيدجر ـ لا نخلع دلالة على شيء عار، يكون حاضراً في متناولنا، أي أننا لا نلصق به قيمة باعتباره معطى جاهزاً: فعندما نواجه شيئاً ما داخل العالم، فإن الشيء المقصود يكون من قبل متضمناً، أي يكون متخفياً في فهمنا للعالم. وهذا التضمن هو ما يتم طرحه بواسطة المفسر. إن التفسير هو وصف للفهم، وهو يبدأ من هذا الفهم، أي من فهمنا لطبيعة ما يعطى لنا بوصفه متحجباً أو متخفياً، وليس جاهزاً. وإذا كان التفسير هو وصف لعملية الفهم، فإن الوصف والتحليل الذي يقدمه هيدجر لبِنَى التفسير يُعد وصفاً للوصف، وبالتالي يعد «فينومينولوجياً للفينومينولوجيا» phenomenology of phenomenology»[29].

---

(29) Ibid., p.175 f.

وما يهمنا في تحليل هيدجر لبِنَى التفسير هو فكرة البنية المسبقة fore - structure، لأن هذه الفكرة ستكشف بوضوح عن العلاقة الجدلية بين الفهم والتفسير ـ وبالتالي عن الدور الهيرمونطيقي ـ في النشاط الهيرمونطيقي لدى المفسر.

ولكن ينبغي أن نلاحظ منذ البداية، أن البنية المسبقة بطبقاتها الثلاث، وهي: التملك المسبق fore - having، والاستبصار for - sight، والتصور المسبق fore - conception، لا تعني أن النص له بنية موضوعية قبلية، بل هي خاصية لخبرة المفسر بالنص التي تكون بمثابة وعي مسبق pre - awarness؛ وبالتالي تكون خبرة سابقة على الموضوعية وعلى التأمل الانعكاسي pre - reflective experience. وينبغي أن نلاحظ ثانياً، أن هذه الخبرة أو الوعي المسبق في عملية التفسير لا يعني أن المفسر أو الناقد يفرض مقولاته الذاتية والمتصورة سلفاً على النص، وبالتالي ينظر من وراء ومن فوق الأشياء، فالتفسير الصحيح ليس تفسيراً هوائياً يخضع لخيالات وتصورات، وإنما هو تفسير تُستمَد بنيته المسبقة من جهة الأشياء، أي من جهة أسلوبها في الوجود، فالوعي المسبق لا يعني أن المفسر يُدخَل الموجود عنوةً في مفهوم معارض له في أسلوب الوجود.

إن البنية المسبقة لدى المفسر تعني أن هناك في الفهم الإنساني وعياً، بالأسبقية الأونطولوجية للزمانية، وأن الوجود يكون معروفاً من قبل ـ بشكل ما ـ بواسطة المفسر. وهذا هو معنى قول هيدجر: «إن أي تفسير يهب الفهم يجب أن يكون قد فَهِم من قبل ما يُراد تفسيره»[30]. وهكذا نجد أن الهيرمونطيقا الأدبية الهيدجرية مشيدة على التحليل الوجودي الفينومينولوجي للآنية (الوجود الإنساني) الذي أكد على الفهم المسبق للوجود: فتماماً مثلما أن الوجود يكون معروفا من قبل للموجود البشري، الذي هو وجود زماني في العالم أي متزمن فيه، فكذلك يكون وجود أو شكل النص، (بمعنى أسلوبه في الوجود) معروفاً من قبل بالنسبة للمفسر. فقد استعاض هيدجر ـ كما سنرى بعد قليل ـ عن فكرة الشكل أو الصورة form بالمعنى التقليدي (والتي تُفرض على الشيء أو العمل الفني أو النص) بفكرة الوجود: أسلوب وجود الشيء أو العمل الفني أو النص، بوصفه وجوداً زمانياً يكون معروفاً من قبل.

ذلك هو الدور الهيرمونطيقي. وهو يعني في الحقيقة أن الهيرمونطيقا لا تكتشف شيئاً جديداً بشكل جذري. إنها تكشف عما يكون المفسر (أو المتساءل) قد حصل عليه من قبل ككل، وإن كان غير واعٍ به، حتى تنهار أداة التفسير التقليدية، ويبدأ حواره وتساؤله مع النص. وهكذا يرى هيدجر أن التفسير لا يكون أبداً ـ رغم هؤلاء

(30) Heidegger, **Being and Time**, 32 - 152 - p. 194.

الذين يلتزمون بالموضوعية، بما فيهم هوسرل - فهما بلا فروض مسبقة a pre - suppositionless apprehending لشيء مقدماً لنا. فكل بحث أو تساؤل يكون «دائرياً»؛ لأن نقص الوعي المسبق بما يكون موضوعاً للبحث والتساؤل، إنما يعوق إمكانية التساؤل، ولا شك أن الدور الهيرمونطيقي hermeneutic circle - فيما يقول هيدجر - سوف يبدو لنا دوراً فاسداً vicious circle، ولكن في هذه الحالة «سيكون فعل الفهم قد أسيء فهمه من الأساس»(31). ولذلك فإن الأمر الحاسم عند هيدجر «ليس هو الخروج من الدور، وإنما الدخول فيه من الطريق الصحيح»(32).

وهكذا فإن هيدجر لا يكتفي بدحض الاتهام الهوسرلي الذي يرى أي عملية تنطوي على فروض مسبقة على أنها عملية فاسدة، بل إن عملية الدور الهيرمونطيقي نفسها تتضمن اتهاماً مضاداً بأن السعي إلى تجنب هذا الدور لتحقيق موقف بلا فروض مسبقة، إنما هو حركة عقيمة من مخلفات التفكير الميتافيزيقي التقليدي. فالموقف الميتافيزيقي التقليدي - والنظريات الأدبية المترتبة عليه - رغم ادعائه الموضوعية، أي رغبته في أن يصون استقلالية موضوع البحث - هذا الموقف نفسه يصبح متهماً بفساد الدور، من حيث إنه لا يبصر وضعه الاشتقاقي، أي أنه يهمل المنابع أو المصادر الأولى؛ فهو يغفل البنية المسبقة للموجود البشري ذاته باعتبارها المدخل الصحيح للدور. فهو - بعبارة أخرى - يصبح بمثابة دائرة مغلقة أو مكانية، تكون نتاجاً للرؤية الميتافيزيقية التقليدية التي وفقاً لها يكون أي شيء - بما في ذلك الموجودات البشرية - مجرد موضوع في متناول أيدينا. ومن هنا يرى بعض الباحثين(33) أن مفهوم هيدجر للدور الهيرمونطيقي - رغم أنه يبدأ بفروض مسبقة - يقع في قلب الرؤية الفينومينولوجية ذاتها التي تدعو إلى الارتداد إلى «الأشياء ذاتها»، أي للمنابع بوصفها «أصلاً لا علة له» groundless ground، وأن هذا يعد أمرا حاسماً في التمييز بين الهيرمونطيقا الأدبية الوجودية الزمانية كما نجدها لدى هيدجر وأتباعه، وبين التفسير الميتافيزيقي المكاني في النقد الحديث.

إن موقف هيدجر الأدبي يُعد مضاداً للاتجاهات الأدبية الحديثة، التي بُنيت على الميتافيزيقا الغربية، والتي عمل هيدجر على تقويضها؛ ولذلك فإن موقف هيدجر يتجاوز الرؤية أو الأساس الميتافيزيقي الذي تقوم عليه هذه النظريات: فهو - من

---

(31) Ibid., 32 - 153 - p. 194.

(32) Ibid., 32 - 153 - p. 195.

(33) William Spanos, «Heidegger, Kierkegaard and the Hermeneutic circle», in **Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a postmodern literary Hermeneutics,** ed. W. Spanos, (Indiana University Press, 1976), p. 18.

ناحية ـ يتجاوز الميتافيزيقا الغربية من حيث كونها إدراكاً تقليدياً للوجود المجاوز للطبيعة meta - ta - phusika، أي الإدراك من وراء وفوق الأشياء جميعاً، ويلجأ أو يتجه ـ في مقابل ذلك ـ إلى الأشياء ذاتها أو وجود الموجودات، أي أسلوبها في الوجود. وهو ـ من ناحية أخرى ـ يُعد تجاوزاً للرؤية التقليدية للميتافيزيقا من حيث إغفالها للبنية المسبقة للوجود الإنساني، أي لتلك القصدية الوجودية والتي تتخذ مصدرها في الزمانية. هذه الرؤية الميتافيزيقية التقليدية هي التي أنتجت الاتجاهات الأدبية الحديثة من قبيل: الاتجاه النقدي الجديد والهيرمونطيقيا البنيوية، فهي اتجاهات تعد متأصلة في «استراتيجية» تجعل العمليات الزمانية للوجود مكانية، وتقحم الزمان في أيقونة مكانية؛ وبالتالي فهي تقوم على «استراتيجية» تخضع لدور فاسد، يحول دون الفهم الوجودي الفينومينولوجي لطابع الوجود الزماني للموجود البشري، وبالمثل فإنها تحول دون فهم الوجود الزماني للنص، أي باعتباره سياق كلمات sequence of words. وفي مقابل ذلك فإن «الاستراتيجية» التي لا تغفل زمانية الوجود الإنساني أو هذا التوجه الزماني ـ باعتباره مضاداً للتوجه المكاني ـ تكون مفتاحاً لا لقراءة النص الأدبي فحسب، بل أيضاً لاكتشاف تاريخ أدبي جديد[34].

وبعد، فإذا كان الدور الهيرمونطيقي لا يتأسس فحسب على مقولة الفهم المسبق للوجود، وإنما أيضاً على الأسبقية الأونطولوجية الزمانية في الفهم الإنساني، فكيف نطبق هذا على علاقة المفسر بالنص؟

الحقيقة أن الدور الهيرمونطيقي عندما ينسحب إلى مجال التفسير الأدبي، فإنه يصبح بمثابة عملية تقويض للوضع المميز للمفسِر (أي للنزعة الذاتية في الإدراك والفهم)، والذي يتم تبريره عادة باسم النزاهة، ويصبح في نفس الوقت تقويضاً للنزعة الموضوعية التي تؤكد على استقلالية النص، وتحيل وجوده (الزماني) إلى صورة مكانية باسم الموضوعية، وبذلك تضع حداً للزمانية. والدور الهيرمونطيقي بذلك يعمل على كشف أو تعرية إطار الدلالة المكاني (الميتافيزيقي) لدى القارىء أو المفسر، ويرد المفسر إلى ذاته، ويجعله موجوداً بشرياً تاريخياً، أي وجوداً زمانياً في العالم a temporal being - in - the - world يكون في علاقة أصيلة ـ أي في حوار ـ مع وجود النص الزماني، وفي النهاية مع الوجود ذاته. والفهم المسبق للوجود الزماني للنص، يعني أن المفسر يكون في علاقة حوار متزامنة مع نص أدبي ومع تاريخ نص أدبي، فالنص يصبح تاريخاً عندما يُكتَب. فالنص الأدبي كما قال لسنج ـ في معرض تمييزه بين فنون اللغة والفنون التشكيلية ـ يُعد تاريخاً مصغراً. ومعنى قول

(34) Ibid., p.116 f.

لسنج أن النص الأدبي ـ أو الفن الذي يقوم على اللغة ـ إنما يقوم على أحداث متوالية في الزمان، وليس على صورة مكانية. ومن هنا يقال أن لسنج عندما نظر إلى الشعر من جهة وسيطه الزماني، وإلى التصوير من جهة الوسيط المكاني، إنما كان يبذر البذور لنمو هيرمونطيقا وجودية جديدة، وأنه كان منهمكاً بلا شك في فعل التقويض الهيرمونطيقي المبني على تخليص الأسبقية الأونطولوجية الزمانية في فهم الأدب، من الوعي النقدي الميتافيزيقي المُشتق (أي الذي يغفل المنابع)، والمكاني[35].

إن النقد الأدبي الحديث يرى الصورة أو الشكـل مثلما ترى الميتافيزيقا الغربية وجود الموجود، أي باعتباره موضوعاً أو كصورة متخيلة؛ وبالتالي فإنها تجعل الزمان مكانياً، أي مكتنفاً بحدود المكان. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن «النقد الأدبي الحديث قد حجب الماهية الأولية للأدب، وهي: أنه يستخدم كلمات لا أصباغاً لونية كي ينطق الخبرة بوضوح، وأن الكلمات ـ بوصفها «إشارات متوالية ـ إنما تكون زمانية من الأصل......»[36]. وإذا كان النص الأدبي له طابع زماني سابق على صورة النص، فإن ذلك يعني أن النقد الأدبي الحديث قد وصل إلى طريق مسدود، حينما أصبح يضع قواعد الزامية صورية محددة للنص، تجعل من الصورة أو الشكل سابقاً من الناحية الأونطولوجية على الزمانية، وتجعل الكلمة سابقة على الكلمات؛ وبالتالي فإنه ينسى أن النص هو سياق كلمات، أي تتابع زمني، ويفهم العلاقة بين المفسر أو الناقد وبين النص على أنها علاقة أوامر إلزامية وقواعد منهجية، بدلاً من أن يفهمها بوصفها علاقة حوار لا منهجي سخي.

وكل هذا يعني ـ في النهاية ـ أن التفسير الأدبي أو الخبرة الأدبية يجب أن تُعرى ذاتها أمام خبرة اللغة، أمام تلك المراحل الزمانية المتتابعة وهكذا تتحول الصفحة المطبوعة من مجرد موضوع أو صورة متخيلة يُنظَر إليها من بعد، لتصبح «حديثاً شفهياً» يسمع على الفور في الزمان، فالعمل الأدبي يصبح صوتاً يسألنا سؤال الوجود.

منظور نقدي

لقد حاولنا ـ من خلال المعالجة السابقة ـ أن نقدم صورة أمينة متكاملة للخبرة الفنية عند هيدجر في كافة مستوياتها. ولأن هذه الصورة قد تركها هيدجر مبعثرة،

---

(35) Ibid., p. 136 f.

(36) Ibid., p. 138.

ومتضمنة داخل تحليلاته للفن والأدب، لذلك حاولنا أن نلملم شتاتها، ونقدمها بشكل مترابط يضفي عليها قوة اقناعية. ولنحاول الآن أن نبعثر أجزاء هذه الصورة من جديد، ولكن من خلال منظور نقدي يُفتت ويحلل بنيتها.

وهنا نجد أنفسنا أمام أسئلة عديدة تطرح نفسها: هل يمكن اعتبار معالجة هيدجر للفن والخبرة به نظرية جمالية خالصة متكاملة؟ وعلى وجه التحديد: هل يمكن النظر إلى خبرة المبدع أو المشاهد عند هيدجر على أنها خبرة جمالية بالعمل الفني؟ وهل يمكن النظر إلى خبرة المفسر عنده على أنها خبرة جمالية بالعمل الأدبي؟ وما هي العناصر الفينومينولوجية في معالجة هيدجر؟ وما هي العناصر اللافينومينولوجية فيها؟ وما هو موضع وعلاقة هذه المعالجة الهيدجرية بالنسبة للمعالجات الأخرى التي تعرف باسم «الإستطيقا الفينومينولوجية»؟

* * *

والحقيقة أن معالجة هيدجر للفن والخبرة به ـ كما نوهنا إلى ذلك في مواضع متفرقة ـ لا تخلو من طابع فينومينولوجي في البحث. فهيدجر قد قدم لنا معالجة غير مألوفة بالنسبة لمباحث الفن، وهي معالجة تثير تساؤلات أكثر مما تجيب عنها. وتساؤلات هيدجر، هي في حقيقة الأمر بحث عن المنابع أو المصادر الأولى التي تخفيها نظرتنا الساذجة المألوفة للأشياء أو الظواهر، وتلك النظرة الساذجة والفهم العامي المألوف ـ الذي يحول بيننا وبين فهم الظواهر ـ كان موضع نقد هيدجر. ولا شك أن البحث الفينومينولوجي يتميز بأنه بحث عن المنابع أو المصادر الأولى. إنه حفر تحت الظواهر للوصول إلى الجذور، وهو بحث يتجاوز «الموقف الطبيعي» الذي فه ينظر الفرد إلى الأشياء من خلال تصورات مسبقة جاهزة.

وهيدجر عندما يبدأ بحثه ومعالجته للفن والخبرة به من العمل الفني نفسه، فإنه يكون منساقاً لتلك الدعوة الفينومينولوجية: «العودة إلى الظواهر أو الأشياء ذاتها». والعودة إلى الأشياء ذاتها تعني هنا البدء مما هو معطى في خبرتنا المباشرة، أي من العمل الفني. والحقيقة أن أهم ما يميز البحث الفينومينولوجي الأصيل أنه بحث يبدأ من وصف بنية الظاهرة المعطاة، أي تأسيسها الذاتي الذي تكون عليه، وبعد هذا فقط يمكن ملاحظة كيف تتأسس هذه الظاهرة في خبرتنا. وهذا هو ما فعله هيدجر حينما بدأ بدراسة العمل الفني، منتقلاً إلى دراسة الخبرة به على أساس من فهم طبيعته.

كذلك كان هيدجر يلجأ إلى منهج الوصف المباشر لبعض الأعمال الفنية ـ من قبيل لوحة فان جوخ ـ كي يبرز لنا طبيعة العمل الفني. وهو يقرر ـ كما لاحظنا من قبل ـ أن منهج الوصف الذي يلجأ إليه، إنما ينبثق من الخبرة المباشرة بالعمل الفني عندما نكون في حضرته؛ وبالتالي فإنه لا يقوم على رؤية مسبقة يتم تطبيقها على

العمل الفني. والحقيقة أن هذا المنهج معروف ومألوف لدى الإستطيقيين الفينومينولوجيين، حينما يتخذون من وصف حالة أو عدد قليل من الوقائع كمثال توضيحي لماهية الظاهرة. وبذلك فإنهم لا يلجأون إلى تفسير العمل الفني من خلال عملية تجريد أو تعميم استدلالي مستمد من مقارنة الأعمال الفنية. ولذلك فإن هيدجر يتفق معهم أيضاً في هذه الخطوة المنهجية.

كذلك يتجلى الطابع الفينومينولوجي لمعالجة هيدجر في اهتمامه بدراسة ووصف أساليب ظهور الظواهر. فمفهوم هيدجر عن الماهية - باعتبارها الأسلوب أو الكيفية التي يظهر عليها الشيء، وليس فقط ما يكونه الشيء - يعكس هذا الطابع بوضوح. والاهتمام بأسلوب ظهور ما يظهر يعني الاهتمام بدراسة طابعه الدينامي، والكيفية التي يحدث بها في خبرتنا، ولقد طبق هيدجر هذا المنهج في دراسته لكل من العمل الفني والعمل الأدبي.

ومن الطبيعي أن تكون معالجة هيدجر - على هذا النحو - للعمل الفني والخبرة به مغايرة ومضادة لأسلوب البحث في فلسفة الجمال بمعناها التقليدي، حيث تبدأ هذه الأخيرة في النظر إلى العمل الفني من خلال مجموعة من المفاهيم المسبقة والتصورات التعميمية التي تفضي إلى تعريف العمل الفني بوصفه موضوعاً لخبرة حسية؛ وبذلك فإنها تنظر إلى العمل الفني من خلال خبرة الذات أو الموقف الجمالي، ولا تنظر إلى الخبرة من خلال العمل الفني. وأزمة فلسفة الجمال إنها تصبح علماً معيارياً أو تقويمياً يضع قواعد أو معايير أو تصورات مسبقة لما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني، كي يصبح موضوعاً جمالياً. وبذلك، فإن فلسفة الجمال التقليدية تدور في نطاق فروض مسبقة ميتافيزيقية وإبستمولوجية، تحجب عنا طبيعة الفن والعمل الفني.

ومن هنا يرى بعض الباحثين أن نقد هيدجر لهذه الرؤية التقليدية للإستطيقا، كان وثيق الصلة بتقويضه الفينومينولوجي للميتافيزيقيا الغربية في الفترة المبكرة من فكره، وأن هيدجر - في مقابل هذه الرؤية التقليدية - يقدم لنا رؤية جديدة يمكن تسميتها «تجاوز النظرة التقويمية للإستطيقا» the transvaluation of Aesthetics[37]. فلكي تنكشف لنا طبيعة العمل الفني، ولكي يمكن للعمل الفني أن يُظهر ذاته لنا بشكل مباشر، لا بد من تجاوز النظرة التقليدية للعمل الفني بوصفه موضوعاً نلصق به قيمة جمالية.

(37) Calvin O. Schrag, «The Transvaluation of Aesthetics and the Work of Art», in **Thinking about Being: Aspects of Heidegger's Thought** , ed. Robert W. Shahan and J.N. Mohanty (Norman: University of Oklahoma Press, 1984), p. 109 f.

وهذه الرؤية التي تؤكد على استقلالية العمل الفني عن الخبرة به، قد ترددت بوضوح عند جادامر الهيدجري قلباً وقالباً. فهو يتابع هيدجر في القول بأن أصل العمل الفني وماهيته، لا تُلتَمس في نشأته التاريخية باعتباره نتاجاً لخبرة فنان، ويخاطب جمهوراً من المتذوقين معاصرين له. فالعمل الفني ينطوي على أصله التاريخي في ذاته، وهو بمثابة التعبير عن حقيقة لا يمكن اختزالها إلى خبرة المبدع أو المشاهد، فالعمل الفني ينطوي على قدرة باطنية في توصيل ذاته. والفنان المبدع قد يقصد جمهور المتذوقين في عصره، ولكن الوجود الحقيقي للعمل الفني لا يكمن في هذا، وإنما فيما يمكن أن يقوله لنا، والوعي الجمالي هو إذعان لما يقوله لنا العمل. ولأن العمل الفني يقول شيئاً ما فإنه يُعد لغة؛ وبالتالي فإنه يحتاج إلى فهم وتفسير. وبهذا المعنى فإن الاستطيقا تقع داخل حدود الهيرمونطيقا(38).

* * *

وليس هناك اعتراض من جانبنا على تلك الرؤية للعمل الفني بوصفه له وجود مستقل عن الخبرة به، بل إن هذه الرؤية ذاتها ـ كما سوف نرى فيما بعد ـ كانت طابعاً مميزاً للبحث الفينومينولوجي الإستطيقي. ولكن المشكلة والأزمة في موقف هيدجر تبدأ حينما نضع هذا السؤال: ما الذي يكشف عنه العمل الفني ويظهره عندما نعزله عن كل ما عداه، وننظر إليه من حيث أسلوب وجوده المستقل؟ وما الذي يقوله لنا العمل الفني؟ وإجابة هيدجر الصريحة هي: الوجود أو الحقيقة. فالسؤال عن العمل الفني يصبح سؤالاً عن الوجود.

تلك هي الفكرة الرئيسية في كل معالجة هيدجر، التي لم تر في العمل الفني سوى دلالته الأونطولوجية، ولم تر فيه أية دلالة جمالية سوى هذه الدلالة! وبذلك فإن هيدجر قد خلط مبحث الأونطولوجيا بمبحث الجمال، ولم يستطع أن يطور بحثه الأونطولوجي للعمل الفني ـ كما فعل غيره من الفينومينولوجيين ـ إلى بحث في الموضوع الجمالي الذي يتأسس على أرضية العمل الفني، في خبرة المشاهد. وهذا يعني بالنسبة لنا أن بحث هيدجر رغم أنه قد كشف عن طابع فينومينولوجي منهجي، فإنه في نفس الوقت قد كشف عن حس جمالي ضئيل، بل وعن أبعاد صوفية لا تنتمي إلى مجال البحث الفينومينولوجي في الفن وظواهره. وقد كان كل هذا راجعاً إلى أن هيدجر بدأ بحثه، وفي ذهنه سؤال واحد، يريد أن يرى إجابته في كل موجود وفي كل ظاهرة: سؤال الوجود. وفي الصفحات التالية، سنفصل ما أجملناه في هذه الفقرة:

---

(38) Gadamer, «Aesthetics and Hermeneutics», in **Philosophical Hermeneutics**, p. 95 ff.

لقد كان هيدجر ـ كما أسلفنا ـ مهتماً بمعيار فينومينولوجي هام هو: **أسلوب ظهور الظواهر**. وهو نفسه قد أكد على أهمية هذا المعيار، في دراسة الأنحاء المختلفة التي يكون عليها كل من الشيء المحض، والأداة، والعمل الفني. غير أن ما يهمنا أكثر هو توظيفه لهذا المعيار داخل نطاق دراسة الفن. وهنا نجد أنه قد ميز أيضاً بين أسلوب ظهور العمل الفني باعتباره تثبيتاً للصورة الكلية في مكان، وأسلوب ظهور العمل الأدبي باعتباره يقوم على الزمانية التي تخلو من إطار الدلالة المكاني. ولكن النظرة الفاحصة التي لا تتوقف عند الشكليات سوف تكتشف على الفور أن هيدجر قد فهم أساليب ظهور الظواهر ـ بما في ذلك العمل الفني والعمل الأدبي ـ على أنها أساليب لظهور الوجود: فأسلوب ظهور العمل الفني لا يعني فحسب أسلوبه في الوجود، وإنما أصبح يعني أيضاً أسلوبه في كشف الوجود أو الحقيقة من خلال الصراع بين العالم والأرض، وبواسطة تثبيت الصورة في مكان. وبالمثل فإن العمل الأدبي يكشف عن الطابع الزماني للوجود من خلال سياق كلمات وليس من خلال صورة مكانية. وهذا يعني أن هيدجر في الحقيقة لم يكن مهتماً بأسلوب وجود العمل الفني ـ ولا بأسلوب وجود العمل الأدبي ـ وإنما بالوجود ذاته الذي يكون العمل الفني مناسبة أو شكلاً من أشكال ظهوره.

وهكذا نجد أننا عندما نتفحص المسألة بعمق، فلن نجد سوى ظاهرة واحدة، هي الوجود الذي يتجلى على أنحاء عديدة، وهو يتجلى تارة في العمل الفني وتارة في النص الأدبي ولذلك فإن اهتمام هيدجر بأساليب الظهور، كان اهتماماً بأصداء تتردد لنغمة واحدة (ومن ثم كانت هذه الترددات غير خصبة ورتيبة)، وليس اهتماماً بنغمات مختلفة تتداخل في مركب متآلف. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن أساليب الظهور عند هيدجر تشبه لحناً رتيباً يكرر نفسه، إذا ما قورن بمركب سيمفوني. ويكفي لإبراز هذه الصورة التشبيهية أن نشير إلى محاولة رومان إنجاردن في هذا الصدد، فلقد كان إنجاردن مهتماً بوصف وتحليل أسلوب ظهور العمل الفني الأدبي في الخبرة باعتباره متميزاً عن أسلوب ظهور سائر الأعمال الفنية، حتى أنه يكرس مؤلفاً كاملاً لهذا الغرض. بل إنه ـ في داخل نطاق هذه الدراسة ـ يميز بين الأساليب المختلفة، والمراحل التي يمر بها العمل الفني في خبرتنا، وهو أيضاً يفرق بين أساليب الأنماط المختلفة للأعمال الفنية الأدبية من خلال عملية الوصف الدقيق لمعطيات الخبرة، أي من خلال وصف وملاحظة بنية العمل الفني الأدبي، التي وفقاً لها تتحدد الأساليب والمراحل التي يظهر فيها للوعي أو يحدث في خبرتنا، وكل هذا يتم داخل منظومة واحدة للخبرة الجمالية التي تتخذ أساليب متنوعة.

ونحن نلاحظ أيضاً من هذا، أن أساليب الظهور عند هيدجر هي عمليات

تحدث بشكل مستقل عن الوعي، وترتبط بخاصية «التأسيس الذاتي» self - constitution للظواهر. ولا شك أن رؤية هيدجر هنا، متفقه مع مبادىء رؤيته الفينومينولوجية الخاصة، ومع معنى الظواهر لديه باعتبارها «ما يُظهر ذاته». وإذا كان هيدجر الأول قد استبدل بفكرة قصدية الوعي intentionality of consciousness فكرة الوجود الإنساني القاصد والملتحم بالعالم، فإن **هيدجر الثاني قد تحولت معه القصدية إلى ما يمكن تسميته «بقصدية الوجود» intentionality of Being**، وهكذا لم يعد الوعي - ولا الوجود الإنساني - هو الذي يقصد، بل أصبح الوجود ذاته هو الذي يقصدنا عندما يتكشف لنا في الموجودات. وهيدجر في كلتا الحالتين كان مهتماً بالعملية التي بها تُضاء الموجودات، وتكشف عن ذاتها لأجل الإنسان وبالنسبة له، لا بسببه أو من خلاله، فالوجود الإنساني يصبح أشبه بمرآة تسقط الضوء. وعلى هذا الأساس يرى ريتشاردسون[39] أن منظور هيدجر يبقى منذ البداية وحتى النهاية فينومينولوجياً.

ومن الأفضل صياغة هذه العبارة الأخيرة على النحو التالي: إن منظور هيدجر يبقى منظوراً فينومينولوجياً «للوجود» (وليس للعمل الفني والخبرة به)، فالظواهر - بما في ذلك العمل الفني - تُظهِر ذاتها» بوصفها ظواهر للوجود، وهي تتأسس على أرضية الوجود. وهكذا فإن هيدجر عندما يجلب منظوره في «فينومينولوجيا الوجود» إلى العمل الفني، فإنه يفهم العمل الفني من خلال الوجود، وهذا يعني أنه بعد أن بدأ دراسته من خلال ما هو معطى وما هو ظاهر (العمل الفني)، راح يبين لنا أن هذا الطريق مسدود، وأننا يجب أن ننظر إلى العمل الفني أو الظاهر أو المرئي من خلال المحجوب والمتخفي واللامرئي، أي من خلال الوجود الذي يجلبه العمل الفني إلى التجلي. ولا شك أن هذه الرؤية الهيدجرية تنطوي على أبعاد صوفية مستمدة من تعاليم إكهارت وبوهمه. ولا نريد أن نخوض في هذه المسألة التي أفردت لها بحوث مستقلة(*)، وحسبنا أن نشير فحسب إلى بيان هذا البعد الصوفي في تفسير هيدجر للعملية التي بها تضاء الموجودات في العمل الفني:

إن البعد الصوفي واضح في تلك المفاهيم الرمزية والمجازية التي يستخدمها هيدجر في تفسيره للفن والخبرة الفنية، من قبيل: «الأرض» و«العالم» و«التحجب»

---

(39) Richardson, **Heidegger: Through Phenomenology to Thought**, p. 627.

(*) انظر على سبيل المثال: John D. Caputo, **The Mystical Element in Heidegger's Thought** (Athens: Ohio University Press, 1978).

و «التكشف» و «التفتح»، ومن الجائز ـ بل ومن المستحسن أحياناً ـ أن يلجأ الفيلسوف إلى تعبيرات أو تشبيهات مجازية كي يوضح ويجسد أفكاره، ولكن من غير المقبول أن يقيم رؤية كاملة على مثل هذه التعبيرات التي تنتمي إلى مجال التصوف والشعر. وها هو ذا جادامر ـ الذي يعد من أخلص أتباع هيدجر ـ يقر بأن مفهوم الأرض على وجه الخصوص «قد ردد نغمة صوفية وغنوصية، وأنه على أحسن الفروض يتخذ مصدره الحقيقي في عالم الشعر»[40]. حقاً إن هيدجر نفسه لا يخفي رؤيته للتفكير الفلسفي بوصفه تفكيراً شعرياً، ولكن سيبقى من المتعذر عندئذ أن ننظر إلى هذه الرؤية بوصفها تسير وفقاً لمنهج فينومينولوجي.

وإصرار هيدجر على فهم التكشف الفني بوصفه عملية من خلالها تُضَاء الموجودات، أو يتكشف الوجود، أو تحدث الحقيقة في العمل الفني، لم يؤد فحسب إلى عدم الاتساق في تطويره لمبحث «الأرض»، بل أدى أيضاً إلى تورطه في تعبيرات شبه صوفية[41]. وهذا يعني أن مبحث الأرض عند هيدجر قد أخفق في فهم طبيعة ودور الوسيط المادي في العمل الفني. وهذه الحقيقة سوف تتضح لنا على الفور عندما ننظر في توظيف هيدجر لمفهوم الأرض داخل عملية تكشف الحقيقة (أو التكشف الفني): فهو يصور هذه العملية في تلك العلاقة المجازية الغامضة المصطنعة بين الأرض والعالم، والتي يصورها على أنها معركة، وعلى أنها وحدة تتجلى من خلال الصراع. وهي علاقة مصطنعة؛ لأن مجاز الصراع كان يمكن الاستغناء عنه كلية؛ ولأنه كان يكفي لتحقيق نفس الغرض التعبير عن هذه العلاقة من خلال فكرة التعاون والتوافق فحسب.

وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن عملية التكشف الفني بالمعنى الذي يريده هيدجر، كان يمكن التعبير عنها بلغة علم الجمال المعاصر دون تورط في مثل هذه العلاقة والتعبيرات المجازية، وفيما يلي تفصيل هذا:

إن العنصر المادي في العمل الفني (والذي يسميه هيدجر الأرض)، يناظر في لغة علم الجمال المعاصر ما يعرف باسم «السطح المحسوس» sensuous surface، أو الوسيط المادي كما هو مستخدم في العمل. وما يكشف عنه العمل الفني (وهو ما يسميه هيدجر العالم) يناظر في لغة علم الجمال «الصورة المعبرة»، أو الدلالة significance، أو العالم التعبيري. إن ما يعرف بالوسائط المادية في علم الجمال يُنظَر

(40) Gadamer, «Heidegger's Later Philosophy», in **Philosophical Hermeneutics**, p. 217.

(41) Bartkly, «Heidegger's Philosophy of Art », p.366 f.

إليها ـ مثلما ينظر هيدجر إلى الأرض ـ على أنها «عنيدة صعبة المراس»، ولذلك فإن الفنان يحترمها ويتعاطف معها؛ لأنه يدرك تماماً أن كل وسيط مادي له إمكانية خاصة به في التعبير. ولكن هذه الوسائط يتم توظيفها في خدمة التعبير الجمالي، دون أن يعني ذلك أنها تفقد طابعها وأسلوبها المميز، ودون أن يعني ذلك تحول العمل الفني إلى أداة تُستنفَد أو تُستهلَك مادتها في نفعيتها. أعني أنه لم تكن هناك أية ضرورة، ولا أي معنى واضح في قول هيدجر بأن المادة في العمل الفني (الأرض) تكشف عن نفسها بوصفها متحجبة (أو باعتبارها تحجباً ذاتياً)، كي يكفل للعمل الفني استقلاله عن مفهوم الأداة المصنوعة التي تستهلك مادتها في صورتها أو في نفعيتها. وبعبارة أخرى نقول: إننا يمكن داخل نطاق علم الجمال أن نستخدم فكرة الوسيط المادي أو السطح المحسوس الذي ينطوي على تعبيريته الخاصة ولا يكون وسيلة لتمثل شيء، ويمكن أيضاً أن نستخدم فكرة الصورة أو الشكل الذي يتم التعبير عنه من خلال الوسيط المادي فيه، دون التورط في مفهوم هيدجر عن الأرض، ودون أن نكون مضطرين إلى القول بأن الأرض «تحمل» العالم وأن العالم «يرتكز» على الأرض. إن المادة في العمل لا تُستهلَك نفعياً، وإنما يتم توظيفها تعبيرياً، فلماذا يجعل هيدجر هذا التعبير محدوداً بالتعبير عن طبيعتها الخاصة بوصفها متحجبة أو منغلقة على ذاتها، ولماذا لا ننظر إلى المادة كوسيط يسهم في عملية التعبير عن الصورة، عن الدلالة الجمالية المتجسدة في ـ ومن خلال ـ هذا الوسيط المادي (اللامتلاشي)؟

إن كل هذا يثبت لنا أن أزمة هيدجر مع علم الجمال هي في الحقيقة أزمة زائفة، لا يمكن تعميمها على الموقف الجمالي، أعني أنها لا تبرر نقده لعلم الجمال بإطلاق من حيث مفاهيمه وأسلوبه في البحث، فنقده يسري فقط على أسلوب البحث في بعض الاتجاهات الجمالية التقليدية. ولذلك فإننا نجد محاولات فينومينولوجية أخرى ـ منها ما هو سابق على محاولة هيدجر ـ ترفض أيضاً الاتجاهات الجمالية التقليدية، ولكنها لا تتورط في مصطلحات ومفاهيم هيدجر باسم رفض «علم الجمال»، وإنما تضع نفسها ـ كاتجاهات بحثية ـ تحت هذا العنوان. وعلى أية حال، فإن موقف هيدجر في هذا الذي نحن بصدده الآن يمكن تعديله بلغة علم الجمال، دون أن نلحق به ضرراً على النحو التالي: إن مادة العمل الفني (الأرض) يمكن أن نسميها السطح المحسوس الذي ينطوي على تعبيريته الخاصة، ولا يكون وسيلة لتمثل شيء آخر، ودلالة العمل الفني أو صورته المعبرة التي تكشف عن معناه أو عالمه التعبيري (حتى إذا نظرنا إلى هذا التعبير من خلال مفهوم هيدجر عن العالم)، إنما ينكشف في علاقته بهذا السطح المحسوس وفيه. فلماذا إذن يصر هيدجر على تعبير مجازي غامض للصراع بين أرض وعالم، ولا يستخدم مفهوماً للتزامل والتوافق بين «سطح محسوس» و «صورة معبرة»؟!

الحقيقة أن هيدجر لم يستخدم مصطلحات من قبيل السطح المحسوس؛ لأن هذا يعني إدراك مُدرِك، وهو لا يريد أن يجعل فهم العمل الفني متوقفاً على ذات مُدرِكة، فالعمل الفني هو الذي يفصح عن معناه، والأرض هي التي تتحدث وتظهر ذاتها. وهكذا نجد أنفسنا نرتد مرة أخرى إلى خاصية «التأسيس الذاتي» عند هيدجر، وهي خاصية تقودنا إلى رؤيته للخبرة.

وخاصية «التأسيس الذاتي» المستقل عن الوعي، واضحه في كل تعبيرات ومصطلحات هيدجر: فالأرض هي العنصر المنغلق على ذاته، وهي التي تكشف ذاتها بوصفها تحجباً ذاتياً، والعالم يتأسس بذاته، والحقيقة «تحدث» ولا يُحدِثها فنان أو مبدع، واللغة «تتحدث»، والوجود ينادينا من خلال اللغة والفن والأشياء، وليس علينا سوى أن ننصت لهذا النداء! ولذلك فإن الأرض (أو الوسيط المادي)، والعالم، والحقيقة التي تتجلى من خلالهما، هي التي تستخدم الفنان لا العكس. فما يحدث في العمل الفني ليس نتاجاً لرؤيته الخاصة، بل هو نتاج لتجلي الحقيقة بذاتها. إن الفنان ـ عند هيدجر ـ ينصت أكثر مما ينطق، ويتلقى أكثر مما يبدع. وإن كانت له إبداعية فهي «إبداعية سالبة» إن جاز التعبير، فالفنان هو مجرد وسيلة أو ممر لظهور العمل الفني. وفي هذا المعنى يقول هيدجر: «ولكن أهم ما يميز قصد الفنان أنه يتجه هذه الوجهة: فالفنان يطلق سراح العمل الفني إلى كيانه الذاتي الخالص. وفي الفن العظيم على وجه التحديد ـ وهو فقط ما نبحثه هنا ـ فإن الفنان لا يُعتد به إذا ما قورن بالعمل الفني، فهو تقريباً يكون مثل ممر يدمر ذاته في العملية الإبداعية كي يبزغ العمل الفني»[42].

وحال المتذوق ليس أفضل من حال الفنان، فلقد أصبح دور المتذوق مع هيدجر سلبياً تماماً. ولعلنا نلاحظ أن هيدجر لم يستخدم أبداً مصطلح «التذوق الجمالي» أو «الإدراك الجمالي»، وإنما كان يستخدم تعبير «حفظ العمل الفني»، «والمعرفة بأسلوب الحفظ تبتعد تماماً عن مجرد المعرفة المكتسبة طابعاً جمالياً. . . . . بالجوانب الصورية للعمل الفني، وخواصه ومفاتنه»[43].

وعندما يقول هيدجر بأن العمل الفني يرتبط دائماً بحافظين له، فإن هذا قد يوحي بأن إدراك ما يحدث في العمل الفني يتوقف على ذات مُدرِكة أو خبرة مُدرِك، ولكن هذا الإيحاء مضلل. فإدراك المشاهد أو معرفته بالعمل الفني ليست مسألة إيجابية، وإنما هي سلبية خالصة، إنها رغبة في المشاركة في انفتاح أو حقيقة العمل

(42) Heidegger, «The Origin of the Work of Art», p.40.

(43) Ibid., p. 68.

الفني؛ وهي بذلك لا تفقده استقلاليته ولا تهبط به إلى مستوى الخبرة الذاتية.

ولو تفحصنا دور الناقد أو المفسر عند هيدجر لوجدناه أيضاً دوراً سلبياً. وهذا يحيلنا إلى مناقشة فكرة العلاقة التبادلية بين المفسر والنص، والتي رأى بعض الباحثين أنها تميز نظرية التفسير عند هيدجر، وأنها بالتالي تطبعها بطابع فينومينولوجي أصيل. والحقيقة أنه ليس هناك أدنى شك لدينا في أن أية معالجة فينومينولوجية للأدب ينبغي أن تأخذ بفكرة العلاقة التبادلية بين الناقد (أو المفسر) والنص، ولكن بشرط أن نفهم هذه العلاقة بوصفها اشتباكاً بين ذات وموضوع يتجاوز القسمة الثنائية التقليدية (الذاتية والموضوعية)، وبشرط أن يكون هذا الاشتباك حقيقياً، أي اشتباكاً فعالاً، **أي قصدية فعالة** operative intentionality. ولذلك فإن المشكوك فيه لدينا هو ما إذا كانت معالجة هيدجر في هذا الصدد، تفي بهذا المعنى. فلو حاولنا أن ننظر إلى معالجة هيدجر في ضوء هذا، لما وجدنا الذات ذاتاً، ولا الموضوع موضوعاً، لقد أراد هيدجر حقاً أن يتجاوز ثنائية الذات ـ الموضوع، ولكنه يأبى أن يسمى النص موضوعاً، وجعل الذات بلا دور أو فعالية اللهم إلا تلك «البنية المسبقة» التي بها تتجه إلى النص؛ فليس للذات دور حقيقي في فهم النص؛ فالفهم أصبح فهماً قبلياً لا بعدياً. والحوار الذي يقول به هيدجر هو أقرب أن يكون حديثاً من طرف واحد، وليس حواراً حقيقياً، فالناقد مثل الفنان والمشاهد لا حول لهم ولا قوة إزاء سؤال الوجود الذي يسأله ـ ويجيب عليه أيضاً ـ العمل الفني والنص الأدبي!!!

حقاً إننا نحمد لهيدجر نواياه الحسنة، وإخلاصه الفينومينولوجي، من حيث أنه أراد أن ننظر إلى العمل الفني ـ أو النص الأدبي ـ بمنأى عن علاقاته الخارجية، أي بمنأى عن مبدعيه، وعن متذوقيه، بل وعن نقاده. أي أنه أراد ألا ننظر إلى العمل الفني من خلال نظرة معيارية تقويمية مسبقة. تلك نية حسنة ما في ذلك شك. وهذه النظرة التي يرفضها هيدجر، هي أيضاً ما جاءت الإستطيقا الفينومينولوجية لتقاومه. ولكن الإستطيقا الفينومينولوجية، رغم أنها تؤكد على استقلالية العمل الفني، فإنها تطور في نفس الوقت مبحثاً للخبرة الجمالية، وهو ما لم يكن هيدجر قادراً عليه. ومرجع هذا أن هيدجر لم يكن لديه الحس الجمالي المرهف، ولا التحليل الفينومينولوجي الدقيق الذي يميز بين العمل الفني الذي تكون له بنية مستقلة الوجود، وبين الموضوع الجمالي الذي ينبثق من خلال العمل الفني ويتأسس في الخبرة، ولذلك فإنه قد فهم أسلوب وجود الموضوع الجمالي على أنه أسلوب وجود العمل الفني، وهذه النقطة سوف نعود إليها فيما بعد في أكثر من موضع.

إن مشكلة هيدجر مع علم الجمال، هي مشكلة الخبرة الجمالية: مشكلة الذات المُدرِكة والموضوع الجمالي، وهو ـ مثل غيره من الفينومينولوجيين ـ يقدم محاولة

لتجاوز ثنائية الذات والموضوع في الخبرة بالعمل الفني، أي تجاوز «الذاتية النسبية»، و«الموضوعية الشكلية» في تفسير هذه الخبرة. ولكن هيدجر - بخلاف غيره من الفينومينولوجيين - لم يستطيع تصور إمكانية تجاوز هذه الثنائية من خلال علاقة جدلية بين الذات والموضوع تبقى عليهما معاً في إطار جديد. فهو يتجاوز الذات والموضوع معاً لمصلحة الوجود، أو بجعلهما منصهرين في هذا الوجود. وهو يبلغ غايته هذه بأن يضفي كثافة وجودية على الموضوع الفني (أو بجعله واقعاً في نطاق فيض الوجود) من أجل تخليصه من الموضوعية الشكلية، وبأن يستبعد فاعلية الذات المستغرقة هي الأخرى في هذا الفيض. ولذلك، فإننا نرى أن مشكلة هيدجر الحقيقة في فهم الخبرة الجمالية، هي أنه لم يتصور إمكانية الإبقاء على دور إيجابي للذات في هذه الخبرة. فهو لم يتصور إمكانية وصف الخبرة من جهة الذات (أي العمليات الذاتية الشعورية)، دون تورط في الذاتية. ولذلك، راح يستبعد مفهوم «الوعي القاصد» من الخبرة (الأدبية والفنية بوجه عام)، **فالخبرة عند هيدجر ليست «وعياً»، وإنما هي «وعاء» يُملأ**؛ وهي - في مجملها، وشتى صنوفها - أشبه بخبرة الصوفي الذي يتلقى نفحات إلٰهية، فهو لم يفهم الخبرة بمعناها الدينامي، حيث يسهم الوعي في تأسيس موضوعه. ورغم كل ما يزعمه عن العمليات الدينامية، فإنها عمليات ليست ناتجة عن اشتباك حقيقي بين الذات والموضوع، وإنما هي عمليات في الموضوع نفسه، إن جاز هذا التعبير.

إن الخبرة (الجمالية) بمعنى الذاتية، هي أمر ترفضه الإستطيقا الفينومينولوجية مثلما يرفضه هيدجر، ولكن الذاتية ليست هي الأسلوب الوحيد الذي يمكن من خلاله أن نفهم الخبرة الجمالية، وفيما يلي تفصيل ذلك:

إن البحث في الخبرة الإبداعية من جهة الذاتية - بمعنى البحث في حياة الفنان، وظروف عصره، وفي ظروف الإبداع والعمليات السيكولوجية، والسمات النفسية أو العقلية لدى المبدعين - كمدخل لفهم العمل الفني؛ هذا النمط من البحث لم يعد مطروحاً الآن في الإستطيقا المعاصرة، وبوجه خاص في الإستطيقا الفينومينولوجية، فهو بحث كان ينتمي إلى النزعة الرومانسية ومن نحا نحوها من الفلاسفة، وهو ينتمي الآن إلى ميدان علم النفس والاجتماع. ولذلك فإن الفينومينولوجيين حينما يبحثون في الخبرة الإبداعية، يميزون بين ذات تجريبية واقعية، وبين ذات فينومينولوجية محايدة. والذات التجريبية هي تلك التي لا تعنينا على الإطلاق في بحثنا الإستطيقي، أما الذات الفينومينولوجية فهي تلك الذات المحايدة المتجسدة في العمل: أنها قصد الفنان، إنها الموضوع الجمالي الذي يمكن أن تشارك فيه ذوات محايدة عندما تتأمله في - ومن خلال - العمل الفني.

إن الفنان ليس مجرد واسطة ينطق من خلالها الوجود أو تحدث الحقيقة، وليس

الإبداع هو «السماح للحقيقة بأن تحدث» let truth be happen، فنحن لا يمكننا أن نتجاهل «قصـد» الفنان أو مؤلف النص مثلمـا فعل هيـدجر، وكـأن العمل الفني - أو الأدبي - ينطق بلسان الوجود أو «قصد الوجود»، وليس بلسان صاحبه أو قصده. حقاً إن الذي يتجلى في العمل الفني هو الفن وليس الفنان، ولكن من الصحيح أيضاً أن الفن يتجلى في العمل الفني من خلال رؤية فنان يتعامل مع وسائط مادية في تجسيده لهذه الرؤية، حتى إذا فهمنا الفن أو الجمال هنا باعتبـاره الحقيقة التي تحـدث في العمل الفني. إن الفنان يكون غائباً عن العمل الفني - أو بمعنى أدق عن الفن والجمال الذي يحدث فيه - بذاته التجريبية فقط.

كذلك فإن هيدجر قد أساء فهم الخبرة الجمالية عند المتذوق على أنها تعني الذاتية؛ ولذلك راح يضفي على هذه الخبرة طابعاً سلبياً كي يؤكد على استقلالية العمل الفني بمنأى عن خبرات الناس الخاصة. ولكن من ذا الذي يستطيع أن يقول الآن أن الخبرة الجمالية عند المتذوق هي خبرات خاصة للأفراد! إن الخبرة الجمالية عند المتذوق هي خبرة ذوات محايدة؛ لأنها خبرة محكومة ببنية الموضوع الجمالي الذي ينبثق من العمل الفني نفسه، ويكون نتاجاً لقصد فنان تلتقي معه هذه الذوات.

إن خاصية «التأسيس الذاتي للظواهر» - بالمعنى الذي فهمه هيدجر هنا - هي المسؤولة عن هذا الموقف الذي تورط فيه. فهذه الخاصية - كما ذكرنا من قبل - متسقة مع منظوره الفينومينولوجي للظواهر، ومتأصلة فيه: فالظاهرة هي ما يُظهِر ذاته، والفينومينولوجيا عنده تعني في النهاية «السماح لذلك الذي يتجلى (يُظهر ذاته) من تلقاء ذاته بأن يكشف عن ذاته على النحو الذي يكون عليه». وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفينومينولوجيا عنده تعني السماح بمشاهدة let be seen وجود الموجودات. وهذا المنظور في حد ذاته مقبول ولا غبار عليه، طالما أننا في مستوى الأونطولوجيا أو الوجود.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم كيف كان منظور هيدجر للأونطولوجيا فينومينولوجياً. فالسماح بمشاهدة وجود الموجودات، أي كشف أو مشاهدة وجودها، هو الأسلوب الكلاسيكي للأونطولوجيا، ومن هنا يؤكد هيدجر على أن «الأونطولوجيا تكون ممكنة فقط بوصفها فينومينولوجيا». وبالتبادل - فيما يرى ريتشاردسون[44] - فإن الفينومينولوجيا تكون بطريقة فعالة أونطولوجيا.

وهذه العبارة الأخيرة التي يسوقها ريتشاردسون بشكل عارض، بالغة الخطورة والدلالة بالنسبة لنا. فهي تمثل المأزق الحقيقي في كل معالجة هيدجر والخبرة به.

(44) Richardson, Heidegger: **Through Phenomenology to Thought**, p. 47.

فمن حق هيدجر - بل وخير ما فعل - أن يرى الأونطولوجيا بوصفها غير ممكنة إلا بوصفها فينومينولوجيا. ولكنه في نفس الوقت أباح لنفسه - وهذا هو أسوأ أفعاله - أن يجعل من الفينومينولوجيا أونطولوجيا، ولم يفهمها كمنهج للمعرفة خالص ومحايد بالنسبة لمجالات البحث الفلسفي. ولذلك فإنه عندما تحول إلى دراسة الفن وظواهره - وفقاً لهذه الرؤية للفينومينولوجيا - فإنه لم يستطع أن يفهم منه سوى بعده الأونطولوجي، ولم ير في دراسته للفن إلا العمل الفني وأسلوب وجوده، ولم ير فيه الموضوع الجمالي الذي يتأسس بالنسبة لذات عارفه.

حقاً إن **نقطة البدء** في فلسفة هيدجر عن الفن تتميز بأنها بداية فينومينولوجية صحيحة، من حيث أنها تبدأ من العمل الفني نفسه، ولكنه في النهاية عندما تحول إلى تفسير الإبداع، فإنه ظل في نطاق العمل الفني لا يبرحه، ولم يستطع أن يبحث العمل الفني إلا من حيث دلالته الأونطولوجية الخالصة، أي في علاقته مع الوجود، ولم يفهم الجميل إلا باعتباره الحقيقي، وبذلك فقد خلط مبحث الجمال بمبحث الأونطولوجيا. فهيدجر يرفض الفصل بين مبحث الجمال ومبحث الحقيقة، ذلك الفصل الذي يؤدي إلى اعتبار الحقيقة تنتمي إلى ميدان المنطق والجمال ينتمي إلى الإستطيقا، وهو يعلن رفضه في النص التالي:

«وحتى الآن يُفترض أن الفن ينبغي أن يتعامل مع الجميل والجمال، وليس مع الحقيقة. فالفنون التي تنتج مثل هذه الأعمال تسمى بالفنون الجميلة، في مقابل الفنون التطبيقية أو الصناعية التي تنتج الأداة. وفي الفن الجميل لا يكون الفن ذاته جميلاً، ولكنه يسمى كذلك لأنه ينتج الجميل، والحقيقة - في مقابل ذلك - تنتمي إلى المنطق، ولكن الجمال يبقى للإستطيقا»(45).

ذلك هو الموقف الذي يرفضه هيدجر. وهو يرى - بدلاً من ذلك - الجمال أو الجميل على أنه تلك الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، فتضيء وجود الموجود، إنه تلك الإضاءة التي تسطع أو تشرق بالعمل الفني وفيه. ولذلك ينتهي هيدجر إلى هذه العبارة التي تلخص معالجته التي أرهقنا بها: «**إن الجمال هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجبا**»(46).

وأحياناً يُنظر إلى موقف هيدجر هذا نظرة استحسان لا استهجان، ويمكن أن نسوق مثالاً على تلك النظرة من خلال العبارات التالية:

«وغني عن الذكر أن هذه العبارة (المقصود عبارة هيدجر السالفة) تضع حداً

---

(45) Heidegger, «The Origin of the Work of Art», p. 36.

(46) Ibid., p.56.

للخلاف التاريخي الطويل الذي يتلخص في هذا السؤال: هل هناك علاقة بين الجمال والحقيقة، أم أن الجميل ينبغي أن يُستبعَد من مجال الحق؟ والعبارة تبين بوضوح أن الجمال أسلوب من أساليب مختلفة لتجربة الحقيقة، وأنه ليس هو الأسلوب الوحيد. هكذا يكون هيدجر قد وجه المشكلة الجمالية وجهة جديدة، فبدلاً من أن نسأل عن الحقيقة ابتداء من الفن والعمل الفني، كما فعل الكثيرون من فلاسفة الفن ولا يزالون يفعلون، نجده قد عكس السؤال وأخذ يبحث عن ماهية الفن والعمل الفني ابتداء من ماهية الحقيقة التي تتجسد فيه أو «تكون» وتظهر من خلاله»[47].

إن هذا هو بعينه موضع القصور الأساسي في معالجة هيدجر للفن، وهو ما جعله يخلط مبحث الجمال بمبحث الحقيقة، وينظر إلى الخبرة الجمالية على أنها خبرة بالحقيقة التي تتجلى في العمل الفني. والحقيقة أن هيدجر برؤيته هذه لم يضع حداً للخلاف التاريخي الطويل حول مشكلة العلاقة بين الجمال والحقيقة أو بين الفن والوجود، بل هو متورط من رأسه إلى قدميه في أحد طرفي هذه المشكلة. وإيضاح ذلك يحتاج إلى شيء من التفصيل:

من المعروف أن مشكلة العلاقة بين الجمال والحقيقة أو بين مبحث الفن ومبحث الوجود، قد دارت على محورين رئيسيين في تاريخ فلسفة الجمال. والمحور الأول يتمثل في ذلك الاتجاه الذي يرى الفن على أنه ضرب من المعرفة أو الرؤية الميتافيزيقية، التي تنفذ من خلال الستار السميك الذي يحول بيننا وبين جوهر وحقيقة الظواهر والأشياء. والفن بهذا المعنى يكون وسيلة لكشف حقيقة الوجود، من خلال الأشياء أو الموجودات. ولو استثنينا التفاصيل الجزئية بين أطراف هذا الاتجاه، فإننا نجد هذه الروح العامة سائدة عند أصحابه ابتداء من أفلاطون قديماً، ومروراً بهيجل وشوبنهاور في الفكر الحديث، وكروتشه وبرجسون في الفكر المعاصر. ومهما تكن دعاوي هيدجر حول معاداته للرؤية الميتافيزيقية التقليدية، فهو في النهاية ينتمي إلى هذا الاتجاه من حيث إطاره العام، طالما أنه يرى الفن على أنه رؤية أو أسلوب لكشف الحقيقة. وأياً كان اختلافه مع هؤلاء حول فهم طبيعة الحقيقة وأسلوب حدوثها، فإنهم متفقون معه على أن الحقيقة ليست هي تلك الحقيقة المنطقية، أو التي تنتمي إلى مجال المنطق. كذلك فإن هيدجر حينما نظر إلى الفن باعتباره أحد أساليب حدوث الحقيقة التي تتجلى أيضاً في الفكر واللغة، فإنه يتابع هيجل في النظر إلى الفن باعتباره أحد الظواهر التي تتجلى فيها الحقيقة، مع الفلسفة والدين. وليس معنى ذلك أننا ننكر ما هنالك من اختلافات في أسلوب المعالجة وتفاصيلها بين هيدجر وهؤلاء،

(47) من مقدمة د. عبد الغفار مكاوي لكتاب **«نداء الحقيقة»** (دراسة وترجمة لبعض من نصوص هيدجر).

ولكننا في الحقيقة لا نعبأ بالتفاصيل حينما يكون الهدف هو تأصيل النظرية، وسبر أغوارها، وروحها العامة.

أما الاتجاه الآخر، وهو اتجاه معاصر في علم الجمال، فيرى أن النظر إلى الفن على أنه معرفة أو رؤية أو كشف للحقيقة والوجود، إنما هو خلط بين مبحث القيمة ومبحث الوجود. والفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود، لأن الكائن أو الموجود هو الشيء المعطى في حين أن القيمة هي الشيء المبدع. فالقيمة هي شيء يُصنَع لا شيء يُكتشَف، لأنها ليست قائمة هناك. وإذا تطابقت القيمة مع الموجود ذاب الفن في التصوف. وكل إستطيقا تنمو في إطار فكرة الرؤية «أو المشاهدة» أو التأمل سيكون مصيرها أن تغرق في الميتافيزيقا، تماماً مثلما تنتهي الأنهار إلى البحار[48]. إن العمل الفني ليس رؤية، فهو نتاج عمل وتنفيذ وخلق. وبالتالي لا يجب أن نتحدث عن تكشف أو رؤية العالم حينما يكون الأمر أمر خلق عالم آخر. وهكذا نجد عند أصحاب هذا الاتجاه اهتماماً واضحاً بعملية التنفيذ والخلق الفني على مستوى الممارسة، كما نجد ذلك بوضوح عند: ريمون بايير R. Bayer وهنري ديلاكروا H.Delacroi واندريه مالرو R.Malraux، كما نجد اهتماماً واضحاً داخل هذا الاتجاه بالقيم الشكلية للعمل الفني وخاصة عند كليف بل Clive Bell وروجر فراي Roger Fry وإدوارد هانزليك E. Hanslik، ممن يعرفون باسم الشكليين الخلص pure formalists، إذ رأى هؤلاء العمل الفني بوصفه علاقات شكلية أو صورة خالصة معبرة pure significant form.

والحقيقة أنه ليس هناك أي اعتراض من جانبنا على أي رؤية تربط بين الجمال والحقيقة، أو بين مبحث الفن ومبحث الوجود، بحيث يكون للفن في النهاية بعد أونطولوجي، وبحيث تكون الخبرة الجمالية - في جانب منها - منطوية على رؤية ميتافيزيقية سواء للحياة أو للوجود بوجه عام. لا اعتراض لدينا على ذلك، فالعمل الفني ليس بمثابة مظهر أو شكل فحسب كما ذهب الشكليون الخلص، بل يكون له مضمون ودلالة وكثافة وجودية(*)، والفنان في تنفيذه للعمل الفني لا يخضع لمتطلبات التنفيذ الشكلي فقط، بل إنه يريد أن يعبر - من خلال الشكل - عن رؤية تقدم حقيقة أو مضموناً أو محتوى معيناً، أي أنه - باختصار وببساطة - يريد **أن يقول شيئاً**. فالشعر ليس مجرد لعبة لفظية، وليست الموسيقى مجرد تراكيب صوتية أو نماذج لحنية. وليس التصوير مجرد تلاعب بالخطوط والألوان، يخضع لتنظيمات وقواعد شكلية. ولهذا فإن

---

(48) انظر جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة د. أنور عبد العزيز ود. نظمي لوقا. (دار نهضة مصر - سنة 1970 ص 545 وما بعدها.

(*) وهذا يصدق على الأقل بالنسبة للأعمال الفنية رفيعة المستوى.

«بيتهوفن لم يخطىء حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق، ولم يكن الرومانتيكيون الألمان على خطأ تماماً حين قالوا بأن الشعر يميل نحو الميتافيزيقا. . . .»[49].

بل إن التحليل الفينومينولوجي الصارم قد كشف لنا ـ كما سوف نرى فيما بعد ـ عن وجود مجال تعبيري ميتافيزيقي يكمن داخل بنية العمل الفني، وبوجه خاص العمل الفني الأدبي. فما وجه الاعتراض إذن على موقف هيدجر؟!

الحقيقة أن وجه الإخفاق والإشكال في معالجة هيدجر هو أنه ـ ربما بشكل أكثر من هؤلاء الذين ربطوا بين الفن والوجود، وبين الجمال والحقيقة ـ لم ير العلاقة بين المبحثين على أنها علاقة بين طرفين مستقلين، وإن كانا متداخلين. وبلغة المنطق نقول: إنه لم ير هذه العلاقة على أنها علاقة تداخل، وإنما بوصفها علاقة اشتمال أو تضمن implication. وفي هذه الحالة، فإن ماهية الفن والعمل الفني وبالتالي الجميل، تكون مستنفدة أو مستغرقة في ماهية الحقيقة أو الوجود.

ومن الطبيعي في ظل هذه النظرة ـ التي توحد بين الجمال والحقيقة، أو ترى الفن بوصفه أسلوباً لكشف أو رؤية الوجود ـ أن يكون هناك إغفال للقيم الشكلية للعمل الفني باعتبارها قيماً جمالية. ولذلك كان هيدجر ينظر إلى الشكل بوصفه أسلوباً للحقيقة المتصارعة المثبّتة في مكان. وعلى نفس النحو كان للشكل عند شوبنهاور أهمية ضئيلة، إذا ما قورن بالمثال، الذي من خلاله تتجلى حقيقة الوجود أو الإرادة في درجة من درجات تجسدها. بل إن اهتمام هيجل بالشكل كان ظاهرياً، فالفكرة هي التي لها الصدارة، وهي التي تتعسف بالشكل أو تنسجم معه أو تتجاوزه، والأنماط العليا من الفن، هي تلك الفنون التي تتحرر فيها الفكرة من الصورة المحسوسة، حيث يصبح الروح أكثر وعياً بذاته.

ومن الطبيعي أيضاً في ظل هذه النظرة للفن كرؤية وكشف للحقيقة، أن يكون هناك إغفال للجانب الإيجابي والدينامي للخبرة الجمالية، سواء عند المبدع أو المتذوق. والحقيقة أن هذه الخاصية مرتبطة بالخاصية السابقة: فإذا كان النظر إلى الفن على أنه رؤية أو حدوث للحقيقة يعني إغفال الجانب الشكلي في العمل الفني لحساب الحقيقة، فإن إغفال الجانب الشكلي يعني إغفال أهمية عملية الممارسة أو التنفيذ التي يقوم بها الفنان حينما يكشف عن رؤية وحقيقة في ـ ومن خلال ـ شكل محسوس، وعن طريق وسائط مادية. والنظرية التي تغفل هذا المنظور، إنما تنظر إلى الإبداع الفني على المستوى «الإستاتيكي» أو السلبي لا الدينامي. ولهذا وجدنا صورة

(49) نفس المصدر السابق، ص 57.

الفنان عند هيدجر أشبه بصورة النبي أو العراف أو الصوفي الذي يتلقى النفحات الإلٰهية فتنكشف له حقيقة الوجود، حينما ينطق بلسان الوجود، تماماً مثلما كان الفنان أو الشاعر يبدع عند أفلاطون عندما يحتك بالقوى المقدسة، فيصيبه الهوس الصادر عن ربات الشعر، وإن كانت آلهة هيدجر هي: الوجود والحقيقة!

وعلى نفس النحو لا يكون للمتذوق دور إيجابي، فطالما أن جوهر الفن والإبداع رؤية أو تكشف؛ فإن كل وظيفة المتذوق تكون محصورة بشكل أساسي في إعادة إنتاج reproduction(*) هذه الرؤية، وإلى هذا الرأي ذهب شوبنهاور وكروتشه. وقد رأينا من قبل أن هذه الطبيعة السلبية في التذوق أمر ميز معالجة هيدجر، وكل ما هنالك من اختلاف بين هيدجر والسابقين عليه في هذا الصدد هو أن المتذوق عند هيدجر لا يعيد إنتاج رؤية فنان، بل هو يعيد رؤية الحقيقة أو الوجود نفسه كما ينطق على لسان فنان: إنه يشهد الحقيقة، وبذلك يحفظ العمل الفني، ويبقى عليه باعتباره أسلوباً لتكشف الحقيقة.

ومرة أخرى نجد أن السبب الكامن وراء هذا الطابع «الاستاتيكي» للخبرة عند هيدجر، هو فكرة «التأسيس السلبي أو الذاتي» للظواهر. ومن الجائز أن نأخذ بهذه الفكرة على مستوى الأونطولوجيا، أعني حينما يكون هدفنا هو كشف طبيعة الوجود من خلال البحث في ظواهره، بل ومن الجائز أيضاً أن نأخذ بهذه الفكرة في دراسة العمل الفني من حيث كونه له بنية وجودية مستقلة عن الوعي أو الخبرة. ولكن ليس من الجائز أن ننقل هذه الفكرة إلى مستوى الخبرة بالعمل الفني؛ لأننا في هذه الحالة سوف نجعل من الخبرة مجرد خبرة بأسلوب وجود العمل الفني، وهذا سوف يصرف نظرنا عن الأسلوب الذي به يوجد من خلال مبدع، والأسلوب الذي به يُدرك من خلال مشاهد. هذه المستويات المختلفة في البحث كانت غائبة عن ذهن هيدجر، ولهذا راح يوحد بينها، فهو يوحد بين أسلوب وجود العمل الفني، والأسلوب الذي به يوجد، والأسلوب الذي به يُدرَك. فإذا كان أسلوب وجود العمل الفني هو أسلوبه في كشف الوجود، فإن ذلك يعني أن إبداعه يكون أيضاً رؤية كشفية، وتذوقه يكون مجرد مشاهدة لهذا الكشف.

ولكن التحليل الفينومينولوجي يظهر لنا أن أسلوب وجود العمل الفني، ليس محدوداً في دلالته الأونطولوجية باعتباره كشفاً عن الوجود؛ فالبنية الوجودية للعمل الفني بنية معقدة مؤلَّفة من طبقات عديدة، وهذا يعني أن الخبرة الجمالية ـ تكون

(*) ينبغي أن نلاحظ أن مفهوم «إعادة الإنتاج» reproduction مغاير تماماً لمفهوم «إعادة التأسيس» reconstitution الذي يستخدمه الفينومينولوجيون ـ وخاصة إنجاردن ـ للدلالة على الطابع الإيجابي لخبرة المتذوق.

بدورها ـ خبرة مركبة متعددة الأبعاد: فهي عند المشاهد رؤية من حس وحدس وتخيل يقوم فيها بدور إيجابي يبلغ غايته في إدراك الموضوع الجمالي. وهي عند المبدع ليست مجرد رؤية كشفية، ولكنها أيضاً صناعة وعمل وتنفيذ.

ولقد رأينا فيما سبق أن معالجة هيدجر للإبداع تهمل هذا الجانب التنفيذي أو أسلوب الممارسة الذي يعرف باسم «التكنيك». فالتكنيك عند هيدجر هو أسلوب في الرؤية أو المعرفة مختلف تماماً عن أسلوب الممارسة أو التنفيذ، الذي يكتفي هيدجر بالإشارة إليه على أنه مسألة أخرى ثانوية لا تنتمي إلى طبيعة الإبداع، رغم اهتمام الفنانين به! والحقيقة أن هذه النظرة تخطىء منذ البداية فهم طبيعة الإبداع، وطبيعة الرؤية الإبداعية نفسها، حتى إذا فهمنا هذه الرؤية ـ بالمعنى الهيدجري ـ باعتبارها كشفاً أو تكشفاً للحقيقة. فأسلوب الرؤية لا ينفصل في عملية الإبداع عن أسلوب التنفيذ؛ لأن الرؤية الإبداعية لا تتم على مستوى المعرفة أو الكشف، وإنما على مستوى الممارسة الفعلية، والأسلوب الذي به ينفذ الفنان عمله من خلال تعامله مع وسائط مادية أو محسوسة. ومن هنا يمكن القول بأن الفنان لا يرى أو يصور بعقله فقط، وإنما أيضاً بيديه. فاليد ليست مجرد أداة طيعة في خدمة الفكر الذي يرى؛ وبالتالي فإننا لا يمكن أن ننظر إلى الوظيفة التي تقوم بها، باعتبارها وظيفة ثانوية تكون محدودة بنقل رؤية الفنان إلى نطاق التطبيق. فاليد نفسها هي أداة للإبداع، وهي أداة للرؤية والمعرفة: فالفنان في استخدامه للمادة، إنما يستخدم يديه، فهو يلمس ويتحسس ويزن ثقلها حتى يصور الشكل فيها، وبذلك فإنه يكوّن لغة للأبصار عن طريق لغة اللمس. ومن هنا يمكن أن نفهم أهمية «ضربات الفرشاة» أو اللمسات الجمالية للفنان، باعتبارها تنتمي إلى مهارة اليد. وهذا يعني أن المهارة اليدوية هي جزء لا يتجزأ من طبيعة الإبداع، ومن هنا يقال «إن تفكير الفنان موجود على أطراف أصابعه، بل في أصابعه»[50]. وهذا يعني أيضاً أن الإبداع الفني يكون ـ في جانب منه ـ «تكنيكاً» بالمعنى الدارج الذي ينطوي على مفهوم المهارة الحرفية والنشاط الأدائي والصنعة، وليس بالمعنى الذي يفهم به هيدجر الكلمة.

ولكن من المهم أن نلاحظ أننا عندما نقول بأن الإبداع ينطوي على مهارة حرفية أو صنعة، فليس معنى ذلك أننا ننظر إلى الفنان على أنه مجرد صانع. فالمقصود هو أننا ينبغي أن ننظر إلى عمل الفنان باعتباره عملاً تتوافق وتتضافر فيه الرؤية مع أسلوب التنفيذ، أو الأسلوب الأدائي. فالعمل الفني لا يكون خصباً أو عميقاً بما ينطوي عليه من رؤية أو دلالة فحسب، وإنما أيضاً بما ينطوي عليه من أسلوب أدائي يتم من خلاله توصيل هذه الرؤية أو ترجمتها. وهكذا، فإننا لا ينبغي أن نضع الرؤية أو المعرفة

---

(50) المصدر السابق، ص 197.

الكشفية في وضع متعارض مع الأسلوب الأدائي والمهارة اليدوية؛ لأنهما متداخلان في فعل الإبداع الفني.

وعلى هذا النحو فقط يمكن أن نفهم طبيعة الأسلوب الأدائي أو المهارة الحرفية لدى كل من الصانع والفنان: فالصانع لا يقدم لنا رؤية من خلال أسلوب الممارسة اليدوية التي يقوم بها، ولكنه ينقل أو ينفذ نموذجاً معداً مسبقاً؛ ولذلك فإن أسلوبه الأدائي يغلب عليه طابع الآلية والتكرار، ويكون عمله مستنفداً في هذا الأسلوب الأدائي الذي يفتقر إلى الرؤية الإبداعية المتجددة غير القابلة للتكرار. وفي مقابل ذلك، فإن الأسلوب الأدائي عند الفنان لا يكون آلياً تكرارياً، وإنما يكون أسلوباً تعبيرياً عن رؤية جمالية تكون متزامنة مع ـ وحاضرة في ـ الأسلوب نفسه. فالفنان لا يمارس عمله وفقاً لخطة أو فكرة موضوعة مسبقاً، بل إن الرؤية والفكرة ذاتها ـ كما لاحظ الآن[51] ـ تتعدل وتتشكل أثناء التنفيذ. وعلاوة على ذلك، فإن الصانع كما بين لنا هيدجر في ملاحظة صائبة ـ يستخدم المادة على النحو الذي يستهلكها فيه، في حين أن الفنان لا يستهلك المادة وإنما يظهر طبيعتها، وإن كان الخطأ الذي وقع فيه هيدجر هنا هو أنه ـ كما أسلفنا ـ جعل تعبير المادة محدوداً فقط بالتعبير عن طبيعتها الخاصة بوصفها تحجباً، وليس تعبيراً جمالياً عن رؤية، ومن هنا فقد كانت لديه فرصة قوية لكي يبقى على فكرة عدم «استهلاك المادة» مع فكرة التوظيف الجمالي لها، فالمادة حينما تعبر عن رؤية جمالية، فإنها تبقى أيضاً غير مستهلكة.

والذي نريد أن نخلص إليه من هذا هو أن الفنان وإن لم يكن مجرد صانع أو صاحب حرفة، فإن فعله الإبداعي ينطوي على ـ بل يتطلب ـ أسلوباً أدائياً أو مهارة يدوية يوظفها الفنان توظيفاً مختلفاً عن توظيف الصانع لها. وإن أولئك الذين حاولوا ذات مرة ممارسة الإبداع الفني ـ أو على الأقل أولئك الذين تكون لديهم درجة فائقة من الإحساس الجمالي ـ هم الذين يعرفون ويقدرون أهمية هذا الجانب «التكنيكي» في عملية الإبداع الفني. وإخفاق هيدجر في هذا الصدد ـ يرجع أساساً إلى أنه لم يستطع التوفيق بين الأسلوب الأدائي والرؤية في الفن، مثلما لم يستطع التوفيق بين فكرة الوسيط المادي وفكرة الصورة المعبرة؛ وكانت النتيجة الطبيعية لذلك هي إغفال أهمية السطح المحسوس في العمل الفني، وإهمال دور البدن سواء في عملية الإبداع أو التذوق الجمالي، وهو الأمر الذي كان موضع اهتمام غيره من الفينومينولوجيين، وخاصة ميرلوبونتي.

* * *

(51) انظر: د. أميرة مطر، مقدمة في علم الجمال، ص 25.

ويمكن الآن أن ننظر في معالجة هيدجر من حيث وضعها وعلاقتها بالمعالجات الفينومينولوجية الأخرى- وهنا نجد كايلن يذهب إلى القول بأن معالجة هيدجر قد أسدت خدمة جليلة للإستطيقا الفينومينولوجية: «فدراسة هيدجر لأصل الأعمال الفنية تقدم بديلاً واضحاً للمعالجة الفينومينولوجية الجمالية في أي موضع آخر من أوروبا، وخاصة في فرنسا. فإذا كان سارتر قد أفسح مكاناً ضئيلاً للإدراك الحسي، وإذا كان ميرلوبونتي قد أفسح مكاناً ضئيلاً أو لم يجد مكاناً للخيال، في وصفهما للموضوع الجمالي؛ فقد كان مرجع هذا أن كل منهما قد بدأ بحثه بالنظر إلى الخبرة الجمالية من نقطة البداية الخاطئة، أعني من خلال المواجهة بين ذات وموضوع منظوراً إليه بوصفه شيئاً. وقد أصبح الشيء بالنسبة لسارتر مناسبة لتأمل موضوع خيالي، وبالنسبة لميرلوبنتي تنظيماً تعبيرياً لصورة كلية ذات مغزى......... ووفقاً للإستطيقا المعاصرة، فإن نظرية سارتر تعد «منظوراً» متمركزاً، بينما نظرية ميرلوبونتي تعد متمركزة على «سطح» التعبيرات الجمالية»[52].

وهذا الرأي صادق في بعض جزئياته، ولكنه كاذب في مجمله: فالقول بأن سارتر لم يفسح مكاناً للإدراك الحسي، قول صادق. والقول بأن ميرلوبونتي لم يفسح مكاناً للخيال، صادق أيضاً، ولكن القول بأن كليهما قد بدأ بالنظر إلى الخبرة الجمالية من نقطة البداية الخاطئة (أي باعتبارها لقاء أو مواجهة بين ذات وموضوع) هو قول كاذب. فإن نقطة البداية عند سارتر وميرلوبونتي هي نقطة البداية الصحيحة في البحث الفينومينولوجي؛ لأنهما بدأا من المسلمة الفينومينولوجية القائلة: إن كل خبرة هي وعي، وكل وعي هو وعي بشيء ما.

ولكن الخطأ الذي وقع فيه سارتر، هو أنه لم ير للعمل الفني بنية مستقلة عن الوعي، اللهم إلا تلك البنية الفيزيقية للعمل، أي كونه موضوعاً فيزيقياً؛ وهذا أدى به في النهاية إلى النظر للعمل الفني من حيث هو موضوع للخبرة (أي كموضوع جمالي) باعتباره محصوراً في النشاط الخيالي فحسب، وإلى النظر لهذا الموضوع الجمالي المتخيل باعتباره منفصلاً عن الموضوع الفيزيقي الواقعي. وهذا ما سوف يتضح لنا حينما نتناول معالجة سارتر.

أما الخطأ الذي وقع فيه هيدجر، فهو خطأ مغاير أو معاكس: فهو وإن كان قد بدأ بدراسة العمل الفني نفسه بشكل مستقل عن الذات أو الخبرة، فإن ذلك كان على حساب الخبرة الجمالية ذاتها التي أضاعها في ثنايا تحليلاته للعمل الفني. وهذا يعني أنه لم يستطع أن يرى سوى العمل الفني، ولم يستطع أن يطور بحثه إلى نطاق دراسة

---

(52) Kaelin, «.... Heidegger's Aesthetics», p. 88.

العمليات الدينامية بين الوعي والموضوع الجمالي.

أما ميرولوبونتي فكان يحاول - في نهاية حياته - أن يضفي أبعاداً ذات كثافة أونطولوجية على نظريته اللامكثفة في التعبيرية. وقد تجلى ذلك بوضوح في دراسته المعنونة باسم «العين والذهن» Eye and Mind الممتلئة بالإشارات إلى الوجود، ولهذا يرى كايلن أنه كان يقترب في هذه المرحلة من هيدجر، «إلا أنه بعد أن سجن نفسه من قبل داخل نظريته في «أولية الإدراك الحسي»؛ فإنه أصبح غير قادر على أن يمدنا بوصف للبِنَى الأونطولوجية المتضمنة في فعل الإبداع الفني والتذوق. ففي كل حالة كانت تفسيراته ترتد إلى علة الكوجيتو البدني corporeal cogito. وهي نتيجة محتمة - إذا كان هيدجر على صواب - بنقطة البداية الخاطئة»(53).

والإجابة على تساؤل كايلن هي: كلا، ليس هيدجر على صواب؛ لأن نقطة البداية الصحيحة (في الخبرة الجمالية) هي ذلك السطح المحسوس، ذلك الشيء في العمل الفني. إن أول ما نصطدم به من العمل الفني في خبرتنا به، هو سطحه المحسوس أو وسيطه المادي أو شيئيته بلغة هيدجر. وهذا الموقف يتجلى عند ميرلوبونتي في أولية الإدراك الحسي، وعند دوفرين في مقولة الحضور أمام البدن، وعند إنجاردن في طبقة الموضوعات الفيزيقية أو الحسية باعتبارها أولى طبقات العمل الفني التي تمر بخبرتنا. وحتى سارتر نفسه انطلق من السطح المحسوس أيضاً، وإن كان قد نظر إليه على أنه مجرد وسيط لإثارة الموضوع الخيالي، وهذا هو ما عاب موقفه. وإذا كان هناك شيء يعيب تحليل ميرلوبونتي للخبرة الجمالية، فليس هو أنه يبدأ تحليله من المحسوس، وإنما لأنه حصر نفسه في نطاق المحسوس؛ وبالتالي افتقرت نظريته للأبعاد الأونطولوجية كما نلمسها عند هيدجر.

وفي مقابل ذلك نجد هيدجر يبقى في دائرة الدلالة الأونطولوجية للعمل الفني، وكان ذلك على حساب الجانب الشيئي فيه، والذي راح يفسره في ضوء هذه الدلالة الأونطولوجية. فهو بعد أن بدأ تحليله للعمل الفني من هذه الشيئية، عاد وأنكرها: أنكر أوليتها (على الأقل كنقطة بداية)، فنحن إذا بدأنا تحليلنا للعمل الفني بوصفه شيئاً؛ فإننا - فيما يؤكد هيدجر - سوف نصبح غير قادرين على إظهار الأسلوب الخاص الذي يكون به العمل الفني شيئاً، تلك هي النقطة الحاسمة في معالجة هيدجر. ولكن الحقيقة أن الشيء أو السطح المحسوس مع هيدجر قد تبخر وضاع في دلالة مجازية غامضة، هي الأرض أحد طرفي الصراع الذي تتجلى فيه الحقيقة أو الوجود.

وهيدجر عندما تحول عن الشيء أو السطح المحسوس في العمل الفني إلى

(53) Ibid., p. 89.

فكرة الحقيقة التي يكشف عنها العمل الفني، فإنما قد تحول عن وجوده الأونطيقي إلى وجوده الأونطولوجي، وبالتالي حصر نفسه في هذه الدائرة الأخيرة، ولم يستطع أن يطور مبحثاً للخبرة الجمالية، إلا بوصفها خبرة بتكشف الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، وفي هذه الحالة يصبح استحساننا الجمالي مجرد علامة على أننا شاهدنا الحقيقة. وهكذا وحد هيدجر بين الخبرة بالجميل والخبرة بالحقيقة، ولم يفهم الخبرة الجمالية إلا بوصفها خبرة أونطولوجية. ولذلك فإن أصدق وصف نصف به معالجة هيدجر هو أنها: أونطولوجيا فينومينولوجية للعمل الفني والخبرة به، وهذا الوصف يصدق أيضاً على معالجته للأدب.

ومن غير الملائم أن نصف معالجة هيدجر بأنها إستطيقا فينومينولوجية بالمعنى الدقيق للإستطيقا؛ لأن معالجته تنصب أساساً على البحث في ماهية الفن؛ ولأن بحثه في ماهية الفن كان امتداداً لأونطولوجيا فينومينولوجية. وقد كان هذا مثاراً للنقد التالي: «إن فلسفة هيدجر في الفن هي سبيكة في قالب تقليدي. فهي بناء على اتهامين تذكرنا بقوة بفلاسفة الفن من كبار المفكرين النسقيين في القرن التاسع عشر، ومفكري الربع الأول من هذا القرن: والاتهام الأول أنها مستهلمة بالبحث عن «ماهية» الفن، وهو البحث الذي ينظر إليه معظم الإستطيقيين الآن على أنه بحث وهمي. والاتهام الثاني أنها تنبثق من وتعد امتداداً لأونطولوجيا طموحة للغاية»(54).

والحقيقة أننا ـ إذا شئنا الدقة ـ لقلنا إن فلسفة هيدجر في الفن هي سبيكة جديدة في قالب تقليدي. لأنها وإن كانت مستلهمة بالبحث في ماهية الفن، فإننا لا يمكننا أن نتجاهل ما هنالك من طابع فينومينولوجي في هذا البحث الذي كان امتداداً لمبحث الأونطولوجيا عند هيدجر. ولا شك في أن تركيز هيدجر وتشديده على الجانب الأونطولوجي في الفن، عمل على إظهاره بقوة وفي نفس الوقت خلق ثقلاً مناظراً في مقابل النظريات الشكلية الخالصة التي أدت إلى تسطيح الظاهرة الجمالية، وإن كان هيدجر قد أفرط في التركيز على هذا الجانب إلى الحد الذي جعله لا يرى الأبعاد الجمالية الخالصة التي تتداخل مع البعد الأونطولوجي ولا تُستغرَق فيه.

(54) Bartkly, «Heidegger's Philosophy of Art», in **The British Journal of Aesthetics**, Vol. 9, pp. 363 - 364.

الباب الثالث

التحليل الفينومينولوجي
للخيال والادراك الحسي في الخبرة الجمالية

تمهيد

في هذا الباب سنتناول ثلاثة نماذج أو ثلاث محاولات فينومينولوجية كانت مهتمة بوصف وتحليل الجانب المعرفي في الخبرة الجمالية، أي بوصف وتحليل الموضوع الجمالي كما يحدث في خبرة الوعي أو الذات، التي تحاول فهم هذا الموضوع والاستحواذ عليه من خلال تمثله خيالياً أو إدراكه حسياً. وهذه المحاولات هي التي نجدها متمثلة بوضوح عند سارتر وميرلوبونتي ودوفرين.

وجدير بالذكر هنا أن هذا الاهتمام بالجانب المعرفي ـ كالخيال والإدراك الحسي ـ في الخبرة الجمالية، هو ما يميز هذه المحاولات عن محاولة هيدجر. فهيدجر ـ كما رأينا فيما سبق ـ قد ركز على الجانب الأونطولوجي للخبرة. فنظر إلى الخبرة على أنها مجرد مشاهدة لذلك التكشف للحقيقة التي تحدث داخل العمل الفني. أي أن هيدجر قد ركز على الدلالة الوجودية لذلك الذي يكون موضوعاً لخبرتنا، فكان بحثه ينصب على موضوع الخبرة وليس على الخبرة ذاتها من حيث كونها خبرة ذات، فهو لم يطور مبحثه ليبين لنا كيف يحدث الموضوع الجمالي في خبرتنا، وكيف تؤثر خبرتنا في فهم وإدراك هذا الموضوع.

والحقيقة أن اختلاف هؤلاء الفلاسفة ـ في هذه الناحية ـ عن هيدجر، إنما يرجع إلى أصول أبعد من دائرة البحث الجمالي، وتمتد إلى اختلاف بينهم وبين هيدجر الثاني بوجه خاص حول فهم الفينومينولوجيا، وتكييفها وفقاً للأغراض الفلسفية. فهؤلاء ظلوا يفهمون الفينومينولوجيا كمنهج لوصف عملية اتصال الوعي بالعالم، أما هيدجر الثاني فقد تحول من قصدية الوجود الإنساني intentionality of Da - sein ـ أو الوعي المتخذ صورة الوجود الإنساني، والمتجه دائماً نحو العالم ـ إلى قصدية الوجود

ذاته intentionality of Being ، وبذلك أصبح الوجود نفسه هو موضوع بحث هيدجر، حتى حينما كان يبحث في الفن. ويجانب هذا، فإنه على الرغم من أن هؤلاء الفلاسفة يتفقون مع هيدجر في أن ماهية أو معنى الظاهرة يكون في الظاهرة نفسها، إلا أنهم في نفس الوقت قد رأوا أن معنى الظواهر يكون مرتبطاً بالذات المدركة أو بأفعال الوعي نفسه. فالوعي يؤثر في موضوعه ويفهم معناه ويكشفه: ولقد اتضح ذلك عند سارتر في مفهوم «الوعي الخيالي» الذي يستطيع أن يضع الأشياء على نحو ليست هي عليه. وعند ميرلوبونتي في مفهوم «البدن الحي»، الذي يفهم عالمه ويؤثر فيه، من خلال رؤيته له والتحرك والانتشار فيه. وعند دوفرين في مفهوم «الوعي قبل التأملي»، الذي يتصل بموضوعاته اتصالاً مباشراً، ويفهمها بطريقة سابقة على التأمل أو التفكير.

واهتمام هؤلاء الفلاسفة بالبحث في الجانب الذاتي المعرفي للخبرة الجمالية، لا يعني إهمالهم لبحث بنية وأسلوب وجود العمل الفني، فهم ـ مثل هيدجر ـ يهتمون بالأسلوب الذي يكون عليه العمل الفني. ولكن في حين أن هيدجر اقتصر على بحث الموضوع الجمالي في ـ ومن خلال ـ العمل الفني، واستبعد البحث فيه من جهة الذات التي تدركه أو تتخيله، بحجة أن ذلك سوف يجعلنا ننحدر بالخبرة بالعمل الفني إلى مستوى خبرات الناس الخاصة ـ فإن هؤلاء الفلاسفة يفهمون الإدراك الجمالي، أو حكم الذوق المؤسس للخبرة الجمالية، باعتباره مختلفاً تماماً منذ البداية عن أذواقنا الخاصة، وما يكون موضوعاً لتفضيلنا الشخص، لأن الخبرة الذاتية وعملية الإدراك الجمالي تكون محكومة ببنية العمل الفني نفسه؛ ولذلك فإن الخبرة الجمالية تكون أشبه بنوع من «الكشف التأسيسي» للموضوع الجمالي كما ينبثق ـ من خلال العمل الفني ـ بواسطة المشاهد.

وليس القصد من وراء بيان اختلاف كل من سارتر وميرلوبونتي ودوفرين عن هيدجر، هو أن نقطع الصلة بينهم وبين هيدجر، ولا نعني من وراء ذلك أيضاً أنهم يشكلون وحدة واحدة في مقابل هيدجر، كما لو كانوا ثلاث نسخ أو ثلاثة نماذج متماثلة قد صُنِعت من مواد مختلفة.

وعلى الرغم من أن دوفرين يصرح بأنه «يفهم الفينومينولوجيا بالمعنى الذي أقلم به كل من سارتر وميرلوبونتي هذا المصطلح في فرنسا»[1]، فإن دوفرين نفسه يبدو أحياناً أكثر قرباً إلى هيدجر من قرابته لسارتر. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن ميرلوبونتي: فالصلات بين هؤلاء وبين هيدجر عميقة لا يمكن بترها، وما يجمع بينهم إزاء هيدجر ـ فيما يتعلق بمعالجة الظاهرة الجمالية ـ هو أنهم في معالجتهم

---

(1) Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience, p.xıviii.

الفينومينولوجية للخبرة الجمالية، قد انشغلوا بجانب قد انصرف هيدجر عنه تماماً، وهو الجانب المعرفي الذي أشرنا إليه.

والحقيقة أننا ـ عندما نتفحص الأمر عن قرب ـ نجد أن المشكلة التي شغلت هؤلاء الفلاسفة على مستوى مبحث الخبرة الجمالية، هي نفس المشكلة التي شغلتهم على مستوى نظرية المعرفة أو نظرية الخبرة بوجه عام، وهي المشكلة التي أصبحت على أيديهم تحتل مبحثاً رئيسياً في الفينومينولوجيا، أعني مشكلة «الذهن ـ البدن»: فعلى مستوى نظرية المعرفة، نجد أن هذه المشكلة تصبح بحثاً في علاقة الوعي بموضوعات العالم التي تمتثل وتنتشر أمام الإدراك الحسي وأمام البدن. وكل فيلسوف منهم يحاول أن يفهم هذه العلاقة فهماً فينومينولوجياً، أي بشكل يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، والعقلانية والتجريبية، وعلى نحو تكون فيه الذات مرتبطة بعالمها، ويكون الوعي مرتبطاً بموضوعه ومتجهاً إليه من خلال خبرة قصدية. وعلى مستوى مبحث الخبرة الجمالية، نجد أن هذه المشكلة تصبح بحثاً في كيفية اتصال تمثلات الوعي ـ كالصور المتخيلة والتصورات والأفكار ـ بتلك المدركات الحسية التي نراها بعيون البدن، وليس بعيون الذهن.

ورغم وحدة الموضوع والمنهج عند هؤلاء الفلاسفة، فإن هذا لم يمنع من وجود اختلافات بينهم، كما نوهنا منذ قليل. وقد كانت هذه الاختلافات تصل أحياناً ـ خاصة بين ميرلوبونتي وسارتر ـ إلى حد التعارض، وقد كان هذا راجعاً إلى توصيف كل منهم للخبرة بوجه عام. ومن هنا كان من الضروري أن نعرض أولاً للموقف الابستمولوجي للفيلسوف قبل أن ننتقل إلى وصفه للخبرة الجمالية.

ومع ذلك، فإننا عندما ننظر إلى هذه الاختلافات من خلال منظور شامل، فإنها سوف تبدو اختلافات في بؤرة التركيز: فسارتر ينظر إلى الخبرة الجمالية على أنها عملية يتمثل فيها الوعي دلالة العمل الفني أو صورته المتخيلة (الموضوع الجمالي) من خلال الوسيط الفيزيقي المحسوس. أما ميرلوبونتي فقد جعل دلالة العمل الفني مباطنة في المحسوس، وقال بأولية الإدراك الحسي السابق على التأمل الواعي، فجعل بذلك أنشطة الوعي تالية ومؤسسة على خبرة أولية. أما دوفرين فإنه يستفيد من الاثنين ويتجاوزهما، حيث أفسح مكاناً لكل من التمثل الخيالي مع الإدراك الحسي، بل يضيف بعداً آخر هو بعد الشعور، فنظر بذلك إلى الخبرة الجمالية على أنها خبرة مركبة، وليست خبرة ذات بعد واحد متمركز تبدو قيمة الأبعاد الأخرى بالنسبة له ضئيلة. ومن هنا يمكن القول بأن الاختلافات بين هؤلاء الفلاسفة كانت ـ في حقيقة الأمر ـ خلافات مثمرة؛ لأن كل محاولة تالية كانت محاولة لإكمال ومعالجة نواحي القصور في المحاولة التي سبقتها، وفي نفس الوقت تستفيد منها.

الفصل الأول

الخبرة الجمالية بوصفها تخيلا
(سارتر)

أولاً ـ التحليل الفينومينولوجي للصورة المتخيلة (الوعي التخيلي)

إن اهتمام سارتر بدراسة مشكلة الصورة المتخيلة image في مؤلفيه: «الخيال» l'Imagination (1936)، و «الخيالي» l'Imaginaire (1940)(*) ـ هو في حقيقة الأمر إعادة صياغة لمشكلة فلسفية تقليدية داخل نظرية المعرفة وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا، وهي: الخيال وعلاقته بالإدراك الحسي. فالمشكلة هي أساساً مشكلة معرفية؛ لأنها تتعلق بفهم طبيعة علاقة الوعي بموضوعات العالم الخارجي، حينما يكون موضوع هذا الوعي هو المحسوس تارة، والمتخيَّل تارة أخرى.

لقد أظهر التحليل الفينومينولوجي لنظرية المعرفة ـ كما اتضح لنا في دراسة قصدية الوعي ـ أنه في كل فعل من أفعال المعرفة، يكون هناك عنصران مرتبطان لا يقبلان الاختزال أو الرد لبعضهما البعض irreducible، وهما: الموضوع الذي يكون مقصوداً، والوعي الذي يقصد. والنتيجة التي تترتب على هذا بالنسبة لسارتر، هي أن كل موضوعات المعرفة ـ سواء كانت واقعية أو مثالية، أشياء أم ماهيات ـ إنما «تتجاوز» الوعي، و «التجاوز» هنا يعني فقط أنها تكون مغايرة للوعي: فموضوع القصد رغم ارتباطه بفعل القصد أو الوعي القاصد، فإنه في نفس الوقت يكون مغايراً له، ومتميزاً عنه.

(*) تُرجِم هذا الكتاب إلى اللغة الانجليزية تحت عنوان: The Psychology of Imagination.

فما علاقة الوعي بموضوعه حينما يقصد الوعي هذا الموضوع كصورة متخيلة؟ ويمكن أن نضع هذا السؤال بطريقة أكثر بساطة كالتالي: ما هي علاقة الوعي بموضوعه حينما يقوم بتخيله؟ ذلك هو السؤال الذي يطرحه سارتر على نفسه، وهو سؤال قد وُضِعَ منذ البداية بطريقة فينومينولوجية؛ لأنه قد حصر نفسه في ظاهرة جزئية هي الصورة المتخيلة أو فعل التخيل؛ ولأنه يتساءل عن ماهية هذه الظاهرة، وما يميزها عن الظواهر الأخرى مثل الإدراك الحسي، من حيث اختلاف علاقة الوعي بموضوعه في كل من ظاهرتي الخيال والإدراك الحسي.

ولأن السؤال قد وضع بطريقة فينومينولوجية، فإنه لا يمكن الإجابة عليه إلا بطريقة فينومينولوجية أيضاً، وهذا يعني - بالنسبة لسارتر - أن هناك خطوات وطرائق منهجية ينبغي الالتزام بها:

ينبغي أولاً أن نستبعد كل نظريات أو فروض مسبقة متوارثة من تاريخ الميتافيزيقا التقليدية، لكي نشرع في وصف خالص لماهية أو أسلوب وجود الصورة المتخيلة، وتمييزه عن أسلوب وجود المُدرَك الحسي. وهذا هو الموضوع الرئيسي في كتاب «الخيال».

ويلي ذلك أن نقوم بوصف البِنَى الماهوية eidetic structures للصورة المتخيلة، وتصنيفها وفقاً لمنهج التأمل الانعكاسي reflection الذي يقوم على عيان الماهيات؛ فوصف الماهيات لا يكون إلا عن طريق فعل التأمل الانعكاسي، وهذا يعني ضرورة حدوث تغيير في فعل الانتباه الذي يتحول فيه الوعي من تأمل موضوع الصورة المتخيلة إلى التأمل الانعكاسي لماهية الصورة المتخيلة، وفي ذلك يقول سارتر: «إنه من المؤكد أنني حينما استحضر الصورة المتخيلة لصديقي بيتر، فإن بيتر هو ما يكون موضوعاً لوعيي الفعلي. وطالما بقي هذا الوعي بلا تغير، فإنني أستطيع أن أقدم وصفاً للموضوع كما يظهر لي في شكل صورة متخيلة، وليس للصورة المتخيلة في ذاتها، فلكي أحدد خصائص الصورة المتخيلة بوصفها صورة متخيلة، فإنني ينبغي أن أتحول إلى فعل جديد للوعي وهو: أن أمارس التأمل الانعكاسي. وهكذا، فإن الصورة المتخيلة بوصفها صورة متخيلة. إنما تكون ممكنة الوصف فقط من خلال رتبة أخرى من أفعال الوعي، يتحول فيها الانتباه من الموضوع، ويوجه إلى الكيفية التي بها يعطي الموضوع»[1].

ومنهج التأمل الانعكاسي في وصف الصورة المتخيلة - كبنية للوعي

---

(1) Sartre, **The Psychology of Imagination** (New York: Philosophical Library,1948), p.3.

ذاته ـ يقتضي إجراء الرد الماهوي، فنضع العالم بين أقواس، ونصف الوعي نفسه دون إشارة إلى عالم الموضوعات. والتقويس هنا إجراء منهجي، يسمح بتعليق الاعتقاد في وجود الموضوعات. والوعي في هذه الحالة لا يقصد العالم، وإنما يقصد المعاني والدلالات، أي ينظر فقط في الماهيات.

هذا المنهج في وصف بنية الصورة المتخيلة، هو وحده ما يمكن أن يكفل لنا يقيناً مباشراً (وهذا هو موضوع القسم الأول من كتاب الخيالي)، وعلى هذا الجانب اليقيني من معرفتنا the Certain يمكن أن نؤسس معرفة نظرية مستمدة عن طريق الاستدلال والتصورات، وهذه المعرفة الأخيرة هي ما يسميه سارتر «المحتمل» the Probable (وهو موضوع القسم الثاني من الكتاب).

وعلى هذا، فإن الاختلافات حول طبيعة الصورة المتخيلة إنما ترجع ـ فيما يرى سارتر ـ إلى أن النظريات التقليدية كانت تتجاهل منهج التأمل الانعكاسي أو هذه المعرفة الأولية التي تكون معطياتها يقينية، وتلجأ إلى فروض تفسيرية تكون ـ شأنها شأن كل الفروض العلمية ـ احتمالية.

فالمنهج إذن بسيط كما يقول سارتر: «فسوف نقدم صوراً متخيلة ونتأملها تأملاً انعكاسياً، فنصفها ونحاول أن نحدد ونصنف خصائصها المتميزة»[1].

وهنا نجد أن سارتر يلجأ إلى التوظيف الفينومينولوجي للأمثلة في عملية الوصف: فكل مثال يكون موظفاً كمناسبة للوصف وإجراء منهج التأمل الانعكاسي على مسألة جزئية: فليست هناك أية ضرورة لتعدد الأمثلة، طالما أن الفينومينولوجيا لا تهدف إلى الوصول إلى الماهيات من خلال تعميم استقرائي؛ ولذلك فإنه يكفي دائماً مثال واحد لتأسيس الواقعة المراد تفسيرها.

وفي ضوء هذا المنهج الفينومينولوجي، سنقدم النقاط الأساسية التي من خلالها يجيب سارتر على السؤال الذي وضعناه منذ البداية:

1 ـ أسلوب وجود الصورة المتخيلة

يشرع سارتر في وصف أسلوب وجود الصورة المتخيلة في أول صفحة من كتاب الخيال، فيقدم لنا مثالاً يجري عليه منهج الوصف التأملي الانعكاسي، وهذا المثال يمكن أن نصوغه على النحو التالي:

هأنذا أنظر إلى هذه الورقة البيضاء الموضوعة على مكتبي. إنني أدرك حسياً شكلها ولونها ووضعها. وهذه الكيفيات المختلفة توجد لأجلي، ولكن وجودها لا

(1) Ibid., p.4.

يتوقف على وعيي، فالورقة تكون فقط حاضرة وساكنة بلا حراك، إنها وجود - في - ذاته being - in - itself (en - soi). والورقة بكيفياتها تكون في هذه الحالة شيئاً. ولكني لو أدرت رأسي، فإنني لم أعد أرى الورقة، إنها لم تعد حاضرة، لم تعد هناك. إنني أعلم تماماً أنها لم تنعدم، ولكنها توقفت عن أن تكون موجودة لأجلي، توقفت عن أن تكون شيئاً، شيئاً في ذاته، فهل نقول إنها نفس الورقة التي كنت أراها منذ قليل؟ نعم، ولا. نعم؛ لأنها نفس الورقة بنفس الكيفيات. ولا؛ لأنها لم تعد حاضرة، فأنا لا أراها إلا إذا أدرت رأسي نحوها مرة أخرى، أي أنها أصبحت توجد بشكل مختلف، إنها لم تعد موجودة في ذاتها، إنها - باختصار - لم تعد موجودة في الواقع، بل توجد **كصورة متخيلة** image[2].

هذا الوصف يظهر لنا حقيقة هامة، وهي أن الصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء؛ لأنها ببساطة - ليست شيئاً موجوداً وجوداً واقعياً، وإنما هي توجد بوصفها غياباً. أي وجوداً لا واقعياً.

وهذه الحقيقة البسيطة، لم تدركها النظريات الميتافيزيقية التقليدية، عند كبار مفكري القرن السابع عشر والثامن عشر، من أمثال: ديكارت وليبنتز وهيوم. هذه الميتافيزيقا التقليدية - والتي ورثها علم النفس الوضعي التجريبي - يسميها سارتر «الميتافيزيقيا الساذجة للصورة المتخيلة»[3] the naive metaphysics of image، فهي ميتافيزيقا الناس جميعاً، أي ميتافيزيقا الرجل العامي الساذج الذي يؤكد أنه «يرى» صوراً، ويدركها حسياً كأشياء. وبذلك فإنها تخلط بين أسلوب وجود الصورة المتخيلة وأسلوب وجود الشيء؛ وبالتالي فإنها تخلط بين مستويين من الوجود، وترى التماثل في الماهية على أنه يعني أيضاً تماثلاً في الوجود: فهي ترى أن التماثل في الكيفيات بين الصورة المتخيلة والشيء، يعني أنها توجد على نفس النحو الذي يوجد عليه هذا الشيء.

وهكذا، فإن الميتافيزيقا الساذجة بدلاً من أن ترى ورقة واحدة توجد على مستويين من الوجود، فإنها ترى أن هناك ورقتين متماثلتين تمام التماثل وتوجدان على نفس المستوى. فالصورة المتخيلة هي شيء، شأنها شأن الشيء الذي تصوره. ولكنها باعتبارها صورة؛ فإنها يكون لها نوع من الدونية بالقياس إلى الشيء الذي تكون صورة له، فهي شيء أقل رتبة، أو هي صورة باهتة للمحسوس. والنتيجة

---

(2)Sartre, **Imagination: A Pschological Critique** ; trans. Forrest Williams, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1962), p.1.ff.

(3) Ibid., p.4 ff.

واحدة، وهي: **أن الصورة شيء**. هذه هي المصادرة أو الافتراض الذي ورثه النفسانيون من الميتافيزيقا؛ ولذلك فإنهم عندما كانوا يلجأون إلى التجريب كانت تجاربهم منقادة بهذه المصادرة، ومن ثم كان الاختلاف والخلط.

والحل هو أن يتأسس علم النفس التجريبي على علم النفس الفينومينولوجي، أي أن يسترشد علم النفس بمنهج الفينومينولوجيا. وهذا هو ما فعله هوسرل، ومن هنا يرى سارتر: «إن الحدث الأكبر في فلسفة ما قبل الحرب العالمية الأولى، كان بلا ريب ظهور المجلد الأول من «الكتاب السنوي للفلسفة والبحث الفينومينولوجي»، متضمناً المؤلف الرئيسي لهوسرل، «أفكار نحو فينومينولوجيا خالصة وفلسفة فينومينولوجية»، وقد قُدِّر لهذا العمل أن يحدث ثورة في علم النفس، لا تقل عن الثورة التي أحدثها في الفلسفة»[4].

لقد ظل هوسرل ينظر إلى علم النفس كما ينظر إلى علم الطبيعة أو الفلك، فهي علوم تبدأ من الموقف الطبيعي الساذج. ولذلك لا بد لعلم النفس أن يُنحي هذا الموقف جانباً، ويبدأ في ممارسة الإبوجية أو التقويس كي يصف ماهيات الظواهر التي يتعامل معها، ويتأسس على مجال الخبرة أو التجربة الفينومينولوجية. فمن الصحيح «أن كل رؤية حدسية لماهية ما، تظل تجريبية، ولكنها تجربة تسبق كل تجريب»[5].

وعلى نفس النحو يرى سارتر أنه سوف يسترشد بهذا المشروع الهوسرلي في دراسة الصورة المتخيلة: «فدراسة الصورة المتخيلة يجب أن تكون محاولة لإرساء علم نفس فينومينولوجي في نقطة جزئية. فالمرء يجب أن يحاول إرساء ماهوية الصورة المتخيلة، أي أن يثبت ويصف هذه البنى السيكولوجية كما تظهر للحدس التأملي الانعكاسي، وفقط بعد تأسيس جملة الشروط التي يجب أن تحققها حالة نفسية معينة كي تكون صورة متخيلة، بعدئذٍ فقط يمكن للمرء أن ينتقل من اليقيني إلى المحتمل...»[6]. وهذا هو المشروع الذي اضطلع به سارتر في كتاب «الخيالي».

ولكن، ما هو الإسهام الذي قدمه هوسرل في نطاق هذه المسألة الجزئية؟ إن فضل هوسرل ـ فيما يرى سارتر ـ لم يكن مقصوراً على أنه أمدنا بمنهج فحسب فيما يتعلق بدراسة الصورة المتخيلة، ولكنه قدم في مؤلف «الأفكار» أسس نظرية جديدة للصورة المتخيلة من خلال إلماعات وملاحظات متفرقات ذات أهمية قصوى، رغم أنها تحتاج إلى تعميق وإكمال.

---

(4) Ibid., p.127.

(5) Ibid., p.130.

(6) Ibid., loc. cit.

إن فكرة القصدية نفسها تقدم تصوراً جديداً للصورة المتخيلة والإدراك الحسي معاً: فهوسرل عندما بين لنا أن القصدية هي البنية الجوهرية لكل خبرة معيشة Erlebnisse أو لكل وعي، بأن جعل كل وعي مرتبطاً قصدياً بموضوع ما، فإن ذلك يعني ضرورة افتراض وجود تمييز جذري بين الوعي (القاصد) وما يكون موضوعاً للوعي. وهذا التمييز الجذري أسدى لنظرية المعرفة في مجملها خدمة كبيرة؛ لأنه أدى إلى التحرر من الأخطاء التي استقرت في الأذهان والتي تريد أن تقيم العالم أو الأشياء من محتويات الوعي، على نحو ما نجد في مثالية باركلي: فالقول بأن العالم هو تمثلنا، يجعل الشجرة التي أدركها تتلاشى في الانطباعات الحسية المختلفة التي هي مجموعة الانطباعات الذاتية أو التمثلات. أما هوسرل فيبدأ بوضع الشجرة خارجنا، فالوعي يقصدها أو يتجه إليها باعتبارها شيئاً خارجياً. وعلى نفس النحو، فإن الصورة المتخيلة ليست انطباعات حسية باهتة للشيء: «فالصورة المتخيلة لصديقي بيتر ليست وميضاً فسفورياً باهتاً، أو أثراً قد تركه في الوعي إدراك حسي ما لبيتر. إنها شكل منظم للوعي الذي يشير بأسلوبه الخاص لصديقي بيتر، إنها أحد الأساليب الممكنة التي تقصد بيتر»(7).

وهكذا، فإن تحليل هوسرل يعني أنه لا وجود إلا لبيتر واحد، هو ما يكون موضوعاً للإدراك الحسي تارة، وللصورة المتخيلة تارة أخرى. وهذا يعني - بعبارة أخرى - أن بيتر أو الشجرة لا يوجدان في ذهني كانطباعات حسية واضحة في حالة الإدراك الحسي، وكانطباعات حسية باهتة في حالة الصورة المتخيلة. فهما ليس لهما وجود إلا في الخارج، والوعي هو الذي يقصدهما بطريقتين مختلفتين.

وهنا ينتهي سارتر إلى إثارة تساؤله عن الصورة المتخيلة في شكل آخر جديد، فيقول: «نحن الآن نرى أن الصورة المتخيلة والإدراك الحسي، هما خبرتان معيشتان قصديتان مختلفتان أولاً وقبل كل شيء من حيث القصد في كل منهما. ولكن ما هي طبيعة فعل القصد التخيلي، وكيف يختلف عن فعل القصد في الإدراك الحسي؟ هنا يتطلب الأمر بداهةً وصفاً للماهيات. ولأن هوسرل لا يقدم لنا هنا أي تقرير إضافي، فإن هذه المهمة تقع على عاتقنا»(8).

2 - البنية القصدية للصورة المتخيلة

يحاول سارتر أن يقدم وصفاً لماهية أو بنية الصورة المتخيلة باعتبارها أسلوباً من

---

(7) Ibid., p.134.

(8) Ibid., p.136.

أساليب الوعي عندما يقصد موضوعه، فيرى أن هذا الوصف يقدم لنا أربع خصائص مميزة للصورة المتخيلة. ولأن بعض تحليلاته في هذا الصدد مستمدة من تحليل هوسرل السالف؛ فإننا يمكن أن نوجز الحديث عن هذه الخصائص على النحو التالي:

أ ـ الصورة المتخيلة هي وعي image is a consciousness: يرى سارتر أن الميتافيزيقا التقليدية وقعت في خطأين مزدوجين هما: الاعتقاد بأن الصورة المتخيلة تكون في الوعي، وأن موضوع الصورة المتخيلة يكون في الصورة المتخيلة. وهذا الخطأ ينشأ من عادتنا في التفكير في المكان وبمصطلحات المكان؛ ولذلك فإن سارتر يسمى هذا الخطأ **«وهم المحايثة»** the illusion of immenance، وهو وهم الحس المشترك الذي خدع هيوم، وضلل الفلاسفة والسيكولوجيين على السواء.

وهذا التصور يسيء فهم طبيعة الصورة المتخيلة مثلما يسيء فهم طبيعة الإدراك الحسي، ولا يفهمهما باعتبارهما وعياً؛ ومن ثم لا يفهم أن موضوعيهما يكون خارجهما، وليس كائناً فيهما: فعندما أدرك حسياً كرسياً ما، فإنه من المحال أن نقول بأن الكرسي يكون في إدراكي الحسي، فإن إدراكي الحسي هو نوع من الوعي بالكرسي. وبالمثل، فإذا أغمضت عيناي وتخيلت الكرسي الذي كنت أدركه الآن، فإن الصورة المتخيلة لدى ليست ـ ولا يمكن أن تكون ـ كرسياً بحال من الأحوال، «فالواقع أنني سواء كنت أدرك حسياً أو أتخيل ذلك الكرسي المصنوع من الخشب والذي أجلس عليه الآن، فإنه يبقى دائماً خارج الوعي. فإنه في كلتا الحالتين يكون هناك في المكان، في تلك الحجرة، أمام المنضدة وكل ما هنالك أن الوعي يكون مرتبطاً بطريقتين مختلفتين بنفس الكرسي..... ففي إحدى الحالتين [المقصود: الإدراك الحسي] يلتقي الوعي بالكرسي، وفي الأخرى [أي: التخيل] لا يلتقي به. ولكن الكرسي لا يكون في الوعي، ولا حتى باعتباره صورة متخيلة يكون في الوعي»(9).

ولأن الصورة المتخيلة ليست موضوعاً في الوعي، وإنما هي نفسها وعي، أو أسلوب من الأساليب التي بها يقصد الوعي موضوعه؛ فإنه من الأفضل أن نستخدم بدلاً من تعبير «الصورة المتخيلة» تعبير «الوعي التخيلي» أو «الوعي بكذا بوصفه صورة متخيلة»، ولكن لأن تعبير الصورة المتخيلة أصبح مستقراً؛ فإن سارتر يبقى عليه بشرط أن نفهم الصورة المتخيلة على أنها فعل أو حدث من أحداث الوعي a conscious event، فهي ليست سوى «أسلوب معين يقدم من خلاله الوعي موضوعاً ما إلى ذاته»(10).

---

(9) Sartre, **The Psychology of Imagination**, p. 7.

(10) Ibid., loc. cit.

ب ـ **موقف الوعي التخيلي هو موقف شبه ـ الملاحظة quasi - observation :**
وهذه الخاصية يمكن إيضاحها من خلال بيانِ علاقة الوعي التخيلي بأنماط الوعي الأخرى مثل: الإدراك الحسي والتصور.

إننا في الإدراك الحسي نلاحظ الموضوعات، فنحن من خلال الملاحظة نتعلم ونكتشف تفصيلات جديدة في الموضوع المُدرَك، ونكتشف أن هذا الموضوع يرتبط بعلاقات لا نهائية مع الموضوعات الأخرى في العالم الخارجي؛ وبالتالي فإن إدراكي الحسي يحتاج زمناً لا نهائياً كي يستنفد هذه العلاقات. ورغم أن الموضوع يكون معطى برمته لإدراكي، إلا أنني لا أستطيع أن أراه إلا من جانب واحد في وقت واحد، وهذا يعني أنني أراه ـ كما يقول هوسرل ـ في منظورات جانبية abschattungen، فأنا لا أستطيع أن أرى جوانب المكعب الستة في وقت واحد، وإنما أستطيع أن أرى ثلاثة جوانب فقط في هيئة معينة، ولكي أرى الجوانب الأخرى ينبغي أن أدير المكعب وألاحظ.

ولكني عندما أتصور المكعب، أي عندما أفكر فيه بوصفه تصوراً concept، فإنني أستطيع أن أفكر في جوانبه الستة وزواياه الثمانية، وبذلك استحوذ على فكرة المكعب دفعة واحدة.

ونفس الشيء يحدث بالنسبة للصورة المتخيلة، إذ يكون التصور معطي في فعل التخيل. وهذا هو السبب في أن التخيل لا يعلمنا شيئاً جديداً: فعناصر الصورة المتخيلة تكون محددة منذ البداية ولا علاقة لها ببقية موضوعات العالم الخارجي، والوعي لا يكتشف في الصورة المتخيلة إلا ما وضعه فيها، فالموضوع القصدي بوصفه صورة متخيلة يكون متزامناً مع الوعي ومحدداً به.

وإذا كان أسلوب الوعي التخيلي لا يعلمنا شيئاً جديداً: فإن ذلك يعني أن ملاحظتنا للصورة المتخيلة هي ملاحظة سالبة؛ ولهذا يسميها سارتر «شبه ـ ملاحظة»[11].

جـ ـ **الوعي التخيلي يضع موضوعه بوصفه عدماً** the imaginative consciousness posits its object as nothingness : إن كل وعي هو وعي بشيء ما. وكل وعي يقصد أو يضع موضوعه، ولكن بأسلوبه الخاص. فالإدراك الحسي يضع موضوعه بوصفه موجوداً. أما الوعي التخيلي فإنه ـ مهما اختلفت صورة الفعل الذي به يضع موضوعه ـ فإنه يضع موضوعه دائماً بوصفه غائباً، أو غير موجود وجوداً واقعياً. فأفعال

(11) Ibid., p.13 f.

الوعي التخيلي تحمل في داخلها نوعاً من السلب أو النفي، وهذا السلب هو ما يؤسس ماهية الوعي الخيالي. وهذا يعني أن الصورة المتخيلة تنطوي على نوع من العدم، فالعدم متأصل في قلب أسلوب وجود الصورة المتخيلة، فالصورة المتخيلة كفعل من أفعال الوعي تقصد موضوعها بوصفه عدماً أو وجوداً لا واقعياً. وهنا يمكن أن نلاحظ - كما يقول كايلن[12] أن سارتر يوحي سلفاً بميتافيزيقاه المتأخرة.

إن وعينا في حالة الإدراك الحسي يقصد موضوعه باعتباره واقعياً، أو يمكن القول - بتعبير سارتر - إن إدراكي الحسي يقصد صديقي بيتر الذي يكون من لحم ودم، والذي أستطيع أن أراه وألمسه بالفعل، فهو جسم يكون بالضرورة على مسافة معينة مني، ويكون له وضع معين بالنسبة لي. ولكن حينما يكون بيتر موضوعاً لتخيلي، فإنه يكون موضوعاً لا واقعياً؛ فمن طبيعة الصورة المتخيلة ألا يكون موضوعها في متناول لمسي، فليس في مقدوري أن ألمس بيتر أو أن أراه، إنه غير موجود على هذه المسافة، وعلى هذا الوضع[13].

وهكذا فإن سارتر يرسم خطاً فاصلاً بين الموضوع الواقعي والموضوع المتخيل: فالموضوع الواقعي هو ذلك الموضوع الذي يقصده الإدراك الحسي على النحو الذي يكون عليه، أي باعتباره وجوداً فعلياً يتجاوز الوعي، ولذلك يُسمى القصد في هذه الحالة القصد الفعلي actual intention.

أما الموضوع المتخيل، فليس له وجود واقعي متعال على الوعي؛ لأن القصد في فعل التخيل من شأنه أن يسلب الموضوع وجوده الواقعي، ويقصده بوصفه صورة متخيلة، أي وجوداً لا واقعياً، وفي هذه الحالة فإن الموضوع المقصود بوصفه صورة متخيلة، لا يكون له وجود خارج الوعي، وإن شئنا أن نستخدم تعبير إنجاردن لقلنا إنه يكون موضوعاً قصدياً خالصاً. فالوعي يضعه كيف يشاء في حرية تامة، وهذا يقودنا إلى الخاصية الرابعة.

د - تلقائية الوعي التخيلي spontaneity: «إن الوعي الإدراكي يظهر لنفسه بوصفه سلبياً. أما الوعي التخيلي، فهو - على العكس - يقدم نفسه لنفسه بوصفه وعياً خيالياً، أي بوصفه تلقائية تخلق الموضوع وتبقى عليه بوصفه صورة متخيلة»[14]. ومعنى هذا أن الوعي التخيلي يكشف عن ذاته في فعل التأمل الانعكاسي بوصفه خالقاً لموضوعه creative. فالموضوع المتخيل (أي بوصفه صورة متخيلة) لا يحدد الوعي، وإنما

---

(12) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic**, p. 37 f.

(13) Sartre, **op.cit.**, p. 17 F.

(14) Ibid., p.18.

يكون محدداً بالوعي، فهو ليس «وجوداً ـ في ـ ذاته» له تلقائية ذاتية، بحيث يظهر ويختفي من تلقاء ذاته أو على هواه، وبحيث يكون الوعي سلبياً أمامه يلاحظه على نحو ما يظهر له، وإنما يكون مرهوناً بتلقائية الوعي ذاته، فهو يظهر ويختفي على هوى الوعي، ووفقاً لاستدعائه. وهذا يعني أيضاً ـ فيما يعني ـ أنني أستطيع دائماً أن أخلق صوراً متخيلة إرادياً.

وهذا هو أصل فكرة الحرية عند سارتر، وأصل تلك القدرة التي تميز الوعي بوصفه حراً وخالقاً، ويتصف بتلك التلقائية في الخلق التي لا تكون محددة سلفاً إلا بما يريده الوعي.

إن الوعي عندما يخلق موضوعاته كصور متخيلة، فإنه يكون أشبه بتيار متدفق من الصور المتخيلة. فالصورة المتخيلة على حد تعبير سارتر «تشبه موجة بين الأمواج»[15]. وبسبب هذا التدفق الحر لصور الوعي المتخيلة، فإنه يقال عن الفنانين والمتميزين بقدرة تخيلية فائقة أنهم مبدعون أو خالقون.

3 ـ تصنيف فئة الصورة المتخيلة

لو تساءلنا: هل يصبح الوعي المتخيِّل عند سارتر مقطوع الصلة تماماً بالعالم الواقعي؟ فإننا يمكن أن نجيب على هذا السؤال بنعم، ولا. نعم، لأن الموضوع الذي يقصده الوعي بوصفه صورة متخيلة يظل دائماً موضوعاً غائباً لا واقعياً. ولا؛ فقط بمعنى أن الوعي حينما يقصد أو يخلق هذا الموضوع المتخيل (أي الغائب)، فإنه قد يستعين بموضوع مادي واقعي.

ومن هنا نعتقد بأن سارتر في تصنيفه للصورة المتخيلة، كان يحاول إيجاد علاقة ما بين الوعي المتخيل ومادة العالم الواقعي. فهو يقدم تصنيفاً لفئة أو عائلة الصورة المتخيلة، بناء على فكرة المادة أو الهيولي أو ـ بمصطلح سارتر ـ «المماثل» analogue، الذي بواسطته يشكل القصد صورة متخيلة. فالصورة المتخيلة هي: «فعل يتخيل موضوعاً غائباً أو لا ـ موجوداً من حيث هو جسم، بواسطة مضمون فيزيقي أو ذهني، يكون حاضراً فقط بوصفه «ممثلاً مشابهاً» analogical representative للموضوع المتخيل»[16]. ومن الواضح أن سارتر هنا يتابع هوسرل في تحليله لمكونات القصد، وهي: الهيولي أو المادي القبلي، والموضوع القصدي، وفعل القصد. ومن المهم أن نلاحظ أن الموضوع القصدي هنا (الموضوع المتخيل)، رغم أنه يتشكل من

---

(15) Ibid., p.19.

(16) Ibid., p.25.

خلال الموضوع المادي (وهو هنا الماثل)، فإنه يبقى دائماً مغايراً له. وقد كان لتطبيق سارتر لهذا التحليل على الخيال ـ من خلال وصف علاقة المماثل بالموضوع الخيالي ـ أهمية كبيرة في تفسيره للعمل الفني.

على أية حال، فإن سارتر لم يحصر نفسه في نطاق الصور المتخيلة ذات الطبيعة الذهنية الخالصة mental image، أي التي تُستَمد من عناصر ذهنية أو نفسية، بل هو يحاول توسيع ماهية الصورة المتخيلة، من خلال فحص صور متخيلة أخرى تشارك الصور الذهنية الخالصة في ماهيتها وتختلف عنها في مادتها، أي صور متخيلة «لا ذهنية» تعتمد على مادةٍ فيزيقية. ومع ذلك فكلما كان المماثل أكثر تجرداً من المادة، كان الوعي أكثر إبداعاً وتلقائية.

وعلى هذه الأسس يصنف سارتر الصورة المتخيلة:

ـ **الصورة المتخيلة وصورة البورتريه والصورة الكاريكاتورية**: يحاول سارتر أن يبين لنا أن صورة البورتريه portrait والصورة الكاريكاتورية caricature تنتميان إلى عائلة الصورة المتخيلة، وذلك من خلال الوصف التأملي الانعكاسي التالي:

«إنني أريد أن أستدعي وجه صديقي بيتر. إنني أبذل جهداً وأحاول أن أتمثله خيالياً. ولكني أبلغ هدفي هذا بطريقه فيها قصور للغاية: فهناك تفصيلات معينة ناقصة وأخرى مشكوك فيها، ومجمل الصورة غير واضح المعالم إلى حد بعيد. فهناك طابع شعوري من الجاذبية واللطافة أريد أن أرده إلى هذا الوجه، ولكن هذا لا يتأتى. إنني لا أستسلم. فهأنذا أنهض، وآخذ صورة فوتوغرافية من درج ما. إنها صورة بورتريه رائعة لبيتر، إنها تمدني بكل تفصيلات وجهه، حتى ببعض من تلك التفصيلات التي فرت مني. ولكن الصورة الفوتوغرافية ما زالت تفتقر إلى الحياة، إنها لا تُظهِر تعبيره. ولكنني أحتفظ ـ لحسن الحظ ـ بصورة كاريكاتورية لبيتر مرسومة بمهارة. فها هي ذي ملامح وجهه قد شُوِّهت هذه المرة بطريقة متعمدة، فالأنف طويل للغاية، والوجنتان بارزتان بشكل ملحوظ..... الخ. وبرغم ذلك فإن ما هو مفقود في الصورة الفوتوغرافية ـ كالحيوية والتعبير ـ يكون ماثلاً بوضوح في الرسم الكاريكاتوري: وهكذا فإنني أعيد اكتشاف بيتر»(17).

والذي يريد أن يقوله سارتر من هذا، هو أن صورة البورتريه والصورة الكاريكاتورية لا تختلفان من حيث طبيعتهما عن الصورة التي يخلقها الوعي في فعل التمثل الذهني. فهذه الصور هي أشكال ثلاثة للصورة المتخيلة، فالبنية القصدية واحدة فيها؛ لأن الوعي في هذه الحالات الثلاث يقصد الموضوع بوصفه غائباً، ومن

(17) Ibid., pp. 22 - 23.

ثم فليس هناك ما يبرر اعتقاد علماء النفس بأن التمثل الذاتي هو وحده الصورة المتخيلة. فكل ما هنالك هو أن القصد يستعين في حالة صورة البورتريه والصورة الكاريكاتورية ـ بمادة معينة فيزيقية، يمكن أن تُدرَك لذاتها بوصفها شيئاً حاضراً للإدراك الحسي، «فهذه الصورة الفوتوغرافية ـ إذا أخِذت بذاتها ـ تكون شيئاً: فأنا أستطيع أن أحاول التحقق من مدة تحميضها بواسطة لونها، والمادة التي استخدمت لإكسابها لوناً معيناً وتثبيتها. . . . الخ، والصورة الكاريكاتورية هي شيء: فإنني يمكنني أن أستمتع بدراسة خطوطها وألوانها، دون التفكير في أن هذه الخطوط والألوان كانت مقصودة لتمثل شيئاً ما»(18). أما مادة الصورة المتخيلة الذهنية، فإنها تستمد معناها فقط من خلال القصد الذي ينعشها؛ وبالتالي لا يكون لها وجود خارج القصد المتخيِّل، فهي تكون مقصودة فقط لتعمل كمماثل للصورة المتخيلة.

ـ **الإشارة وصورة البورتريه**: والإشارة أيضاً ـ كالصورة المتخيلة ـ هي موضوع قصدي للوعي المتخيل، أي موضوع متخيل يقصده الوعي بوصفه غائباً. فالقصد يستخدم مادة الإشارة كوسيط لخلق صورة أو معنى متمثل، هو دلالتها: فعندما أنظر إلى لوحة إعلانية ـ في محطة السكة الحديد مثلاً ـ مطبوع عليها خطوط سوداء، ولتكن «مكتب مساعد المدير»، فإنني أفهم من هذه الكلمات أن هذا هو المكان الذي ينبغي أن أدخله كي أعرض مطلبي. وفي هذه الحالة، فإن الوعي قد خلق الكلمات (كمعنى أو دلالة) من هذه الخطوط السوداء. فهذه الخطوط ـ كشيء مادي ـ لم تعد لها أهمية بالنسبة لي، فأنا لم أعد أدركها حسياً؛ لأن وعيي قد أصبح مشغولاً بهذا الموضوع، بالمكتب الذي أريد أن أصل إليه، وبذلك فإنه يقصد هذه الكلمات كموضوع متخيل وليس مدركاً حسياً.

ومع ذلك، فإن الصورة المتخيلة ـ فيما يرى سارتر(19) ـ ليست مجرد إشارة، ويمكن إيضاح هذه الاختلافات من خلال مقارنة الإشارة بالصورة المتخيلة التي تقوم على أساس فيزيقي، مثل صورة البورتريه:

فمن حيث الجانب المادي، نجد أن مادة الإشارة تكون مختلفة تماماً عن الموضوع الذي تشير إليه: فليست هناك أية علاقة بين تلك الخطوط المكتوبة على لوحة إعلانية وبين الموضوع الذي تشير إليه؛ ولذلك فإن مادة الإشارة تكون بمثابة «قصد فارغ»، وهي تشير إلى الموضوع من خلال ارتباط خارجي منشؤه الاصطلاح العرفي الذي عملت العادة على تدعيمه. أما المادة في صورة البورتريه فهي تماثل

(18) Ibid., p.23.

(19) Ibid., p.27 ff.

موضوعها، فهي وسيط فيزيقي يعمل كمماثل: فالخطوط والألوان تنطوي في ذاتها على قيمة تعبيرية؛ ولذلك فإن الصورة الفيزيقية ـ بعكس الإشارة ـ تلد موضوعها.

ومن حيث المعنى، فإن الكلمة ـ كإشارة فيزيقية ـ تستدعي معنى، ولكن المعنى يخرج من الكلمة ولا يعود إليها أبداً، وبذلك فإن الكلمة تُهمَل. أما في صورة البورتريه، فإن القصدية تعود باستمرار إلى الصورة المرسومة، فالوعي يزداد خصوبة باستمرار من خلال رجوعه إلى الصورة.

ومن حيث فعل الوعي، فإن الوعي في حالة الإشارة لا يكون واضعاً لموضوعه: فعندما يقدم موضوعاً نفسه بوصفه إشارة، فإنه يجعلنا نتخيل شيئاً ما ابتداء، ولكننا لا نقرر شيئاً عن هذا الشيء، إننا نحصر أنفسنا في تخيله، أما في حالة الصورة المتخيلة بالمعنى الدقيق، فإن الوعي يكون دائماً واضعاً لموضوعه.

ـ **الوعي بالمحاكاة في فن التمثيل الصامت**: إن الوعي بالمحاكاة في فن التمثيل الصامت pantomime، ليس وعياً بعلاقة خارجية بين إشارة ومُشَار إليه، بل هو وعي بصورة باطنية زمانية، أي تتطور في الزمان. فالوعي يستحضر على التتابع الصورة المتخيلة من خلال تلك الحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثل.

ولكن هناك اختلافاً بين الوعي بفعل المحاكاة في فن التمثيل الصامت والوعي بصورة البورتريه، وهو اختلاف ينشأ من طبيعة المادة في كل منهما: فمادة صورة البورتريه تستدعي المشاهد فوراً لكي يقوم بالتأليف، لأن الرسام قد منحها مُماثَلَة متقنة للنموذج الذي تصوره. أما مادة التقليد فهي جسم بشري يتميز بالمقاومة والصلابة، وهذا يتضح لنا تماماً عندما نشاهد ممثلة تقوم بتقليد شخصية مشهورة من الرجال بواسطة جسمها الذي يكون له خصائص محددة مغايرة لمن تقلده، إنها امرأة تقلد رجلاً! ولذلك فإن الموضوع الذي يخلقه الممثل بواسطة الجسم يكون صورة ضعيفة تقريبية، يحتاج الوعي التخيلي كي يستحوذ عليها جهداً يقوم فيه بنشاط تأليفي للإيماءات والحركات، وفي نفس الوقت يستبعد التفصيلات الماثلة بالفعل أمام الإدراك الحسي، فلا يلاحظ مثلاً لون شعر الممثلة بوصفه أسودَ، ولا يلاحظ الجسم الماثل أمامه بوصفه جسم امرأة، ولا تلك الانحناءات في وجهها، أو القبعة التي ترتديها، وإلا فإن الصورة المتخيلة ـ أي الموضوع الغائب المراد استدعائه عن طريق التقليد ـ لن تظهر[20].

ـ **الرسم التخطيطي**: وفي هذا النمط يتقلص دور الحدس، ويزداد دور الوعي التصوري، فالرسوم التخطيطية sketches ـ من قبيل الرسم الكاريكاتيري ـ يحدد فيها

(20) Ibid., p.35 ff.

التصور الصور المتخيلة. فنحن نجد أن مادة الرسم الكاريكاتيري تتطلب تفسيراً؛ لأنهـا تقدم عـلاقات: فهـذه نقطة سـوداء للرأس، وهذان خـطان للذراعين، واخران للرجلين، وخط واحد للصدر، والمـرء لا يستطيـع أن يفسر هـذه العلاقـات في هذه النمط من الرسم ما لم يكن على ألفة بنظام الاصطلاحات فيه، ولذلك فإنه يحتل موقعاً وسطاً بين الإشارة والصورة المتخيلة، ولكنه ليس بإشارة.

ـ وهناك نمط آخر من الصور المتخيلة شبيهاً بالسابق. وهذا يبدو لنا عندما ننقاد إلى رؤية وجوه في اللهب أو في بقع على الجدار، أو حينما نرى صخوراً في شكل بشري. ومادة هذه الصور المتخيلة تكون أكثر تجريداً من مادة الرسم التخطيطي. فهي مظهر ساذج، ولكنها تحتاج أيضاً إلى التصور لتفسير مظهر الموضوع اللاواقعي.

ـ وهناك مستوى آخر للصورة المتخيلة كما في حالة **الوهم الذاتي** self - delusion، عندما تتراءى لنا الصور المتخيلة في أوهام اليقظة في حالة من حالات ارتياح الانتباه، خاصة عندما تكون العينان مغمضتين. وفي هذه الحالة، فإن الموضوع الذي يظهر يكون متجرداً من المادة، والوعي الواهم يمارس تلقائيته، ولكنه لم يصبح بعد مُحدِداً للخبرة بشكل تام، فهو يكون مفتوناً بذاته في نوع من الإيحاء الذاتي.

ـ والحالة الأخيرة هي **الصورة المتخيلة الذهنية**. وهي تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيقية: ففي الصورة الذهنية يكون هناك خلق إرادي للمماثل الذي يكون نفسياً أو ذهنياً خالصاً من حيث مادته. ولذلك فإن المادة هنا تختلف عن المادة في الحالات السابقة: ففي هذه الحالات نجد دائماً وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقية محسوسة يمكن وصفها مثل: نسيج اللوحة أو الإضاءة والألوان في الصورة. أما في الصورة الذهنية الخالصة، فإن الوعي الخيالي ليس وراءه ولا خارجه شيء؛ ولذلك فإنه عندما يتلاشى، فإن محتواه يتلاشى معه، فلا يبقى عندئذ بقية يمكن وصفها.

* * *

والذي يهمنا من تصنيف سارتر السابق للصورة المتخيلة هو تمييزه لصورة البورتريه بوصفها تنتمي إلى عائلة الصورة المتخيلة. كذلك فإن وصفه للدور الذي يقوم به المماثل الفيزيقي في صورة البورتريه، سيمدنا بأساس لفهم الخبرة بالعمل الفني التي يؤسسها على هذا الوصف.

ولكن هل يمكن أن نصل ـ من مجمل تحليلات سارتر السابقة للصورة

المتخيلة ـ إلى نتيجة أو صيغة عامة عن طبيعة الوعي باعتباره قادراً على التخيل أو على خلق صور متخيلة؟

ويجيب سارتر[21] على هذا السؤال بالقول بأن الوعي لكي يكون تخيلياً، فإنه يجب أن تكون له إمكانية وقدرة على أن يضع موضوعات تمتلك مسحة معينة من العدم بالنسبة لمجمل الواقع، فموقف الوعي التخيلي، هو فعل من أفعال النفي يقصد به الوعي موضوعه فيسلبه واقعيته، ويحيله إلى وجود خارج العالم.

ويضرب سارتر مثلاً على ذلك بأننا عندما ننظر إلى لوحة بورتريه ـ ولتكن لوحة شارل الثامن ـ بوصفها صورة متخيلة، فإن ذلك يعني أن نكف عن النظر إليها، باعتبارها جزءاً من عالم واقعي، وننظر إليها باعتبارها موجودة وجوداً لا واقعياً. إن اللوحة ذاتها **كشيء واقعي** يمكن أن يطرأ عليها تغيير، بل يمكن أن تحترق؛ لأنها ذات وجود زماني مكاني، أي أنها «وجود في غمار العالم» being - in - the midest - of - the - world. ولكن شارل الثامن باعتباره صورة متخيلة، لا يمكن أن يطرأ عليه أي تغيير، وهو سوف يبقى على حاله حتى لو احترقت اللوحة، فإن الذي سيكون قد احترق هو مادة الموضوع التي تعمل كمماثل لإظهار شارل كموضوع متخيل.

وهكذا ينتهي سارتر إلى أن وضع صورة متخيلة يعني وضع موضوع خارج العالم الواقعي، أي إنكار للواقعي وتحرر منه. ويترتب على هذا بوضوح: «إن كل خلق للمتخيل، سوف يكون مستحيلاً بالنسبة لوعي من طبيعته أن يكون في غمار العالم»[22]. فالوعي إذن ينبغي أن تكون لديه إمكانية الهروب والانسحاب من العالم الواقعي، عن طريق نفيه وإعدامه.

ومع ذلك، ينبغي أن نلاحظ أن عملية النفي للواقعي مؤسسة على الوجود الواقعي: فأفعال التخيل لها جميعاً نمط واحد، هو تلك الفاعلية والحرية في خلق اللاواقعي على خلفية أو أرضية الواقعي، فكل وعي تخيلي يستخدم العالم بوصفه الخلفية أو الأساس المنفي للمتخيل. ولقد اتضح لنا ذلك من خلال فكرة المماثل الواقعي، الذي يستخدمه الوعي كأساس منفي للموضوع المتخيل اللاواقعي.

وعلى نفس النحو، فإن الواقعي يتأسس على خلفية اللاواقعي، مثلما أن اللاواقعي يتأسس على خلفية الواقعي. فإذا كان كل وعي هو وعي بشيء ما، فإن الوعي بشيء ما محدد بشكل عياني يعني ضرورة إعدام باقي الأشياء، أي إعدام المجال

(21) Ibid., p.265 ff.

(22) Ibid., p. 266.

الذي يظهر فيه الشيء سواء للخيال أو الإدراك الحسي(23). ولإيضاح ذلك يمكن أن نقول بأنه لكي يظهر لنا نسيج لوحة شارل الثامن كموضوع واقعي لإدراكنا، فإن شارل نفسه يجب ألا يكون موضوعاً لوعينا (الخيالي)، ولكي يظهر شارل نفسه، فإن نسيج اللوحة الواقعي يجب أن يختفي، أن يتم إعدامه.

ومعنى هذا أن الوعي هو الذي يكون مسؤولاً عن إدخال العنصر اللا واقعي - أي العدم - في قلب الوجود. أما العنصر الواقعي أو الوجود في ذاته، فإنه يبقى دائماً بمنأى عن تأثير الوعي، فالوعي يلاحظه فحسب باعتباره مغايراً له (كوجود لذاته). ولذلك فإن اللاواقعي يبقى هو المجال الذي يمارس فيه الوعي تلقائيته وحريته. ولذلك أيضاً كان الخيال هو ماهية الوعي على الأصالة.

ولقد كان لهذه التحليلات والنتائج أثر كبير في ميتافيزيقا سارتر، كما تجلت في مؤلفه «الوجود والعدم»، الذي يحاول فيه المصالحة بين العالم والوعي، أو بين «الوجود في ذاته» و«الوجود لذاته». فالوعي يكون مستغرقاً ومنخرطاً في العالم فقط من خلال وجوده الجسمي، ولكن الوعي ذاته - بوصفه وعياً - فمن طبيعته أن يكون خارج العالم الواقعي؛ ولذلك فإن الوجود لا يكون مرتبطاً بالوعي إلا من حيث كونه موضوعاً لمعرفته، أي لقصديته، ولكن الوجود من حيث هو وجود يبقى مستقلاً عنه. فالوعي يعي ذاته لا باعتباره شيئاً، وإنما باعتباره وعياً بالأشياء؛ وبالتالي باعتباره مغايراً لها، فالوعي ليس شيئاً وليس فيه شيء، إنه فراغ ووجوده أقرب إلى العدم. حقاً «إن سارتر يستخدم كلمة «وجود» ليشير إلى هذين النظامين المتميزين وإن كانا غير منفصلين، إلا أنه من الواضح أن الوجود - بالمعنى الفعال للكلمة - يكون كلية في جانب ما هو في ذاته، أما وجود الوعي فإنه وجود العدم»(24). ومن هنا رأى سارتر في كتابه «الوجود والعدم» أنه من المستحيل الجمع بين هذين النظامين في مركب واحد(25).

وكما كان لتحليلات سارتر الفينومينولوجية للخيال أثر كبير في ميتافيزيقاه، فإن أثرها في دراسته للخبرة بالعمل الفني أكثر وضوحاً ومباشرة.

---

(23) James M. Edie, «Sartre as Phenomenologist and as Existential Psychoanalist», in **Phenomenology and Existentialism**, See: p.157 F.

(24) Ibid., p.148.

(25) See: Sartre, **Being and Nothingness**, trans. Hazel Barnes,(New York:Philosophical Library, 1956), pp. 617 - 625.

ثانياً ـ دور الخيال في خبرتي الإبداع والتذوق

إن دراسة سارتر الجمالية التي تدخل في نطاق الإستطيقا الفينومينولوجية، هي تلك الدراسة التي يطبق فيها نظريته في الخيال على الموضوع الجمالي والخبرة الجمالية، والتي تعد مادتها الرئيسية هي تلك الصفحات القليلة الواردة في القسم الثاني من خاتمة مؤلفه «الخيالي». فقد رأى سارتر أن تحليله الفينومينولوجي للصورة المتخيلة يمكن أن يحل بعض المشكلات الهامة داخل علم الجمال.

أما دراسة سارتر للأدب ـ أو لفن النثر والإبداع فيه ـ فمن الباحثين أمثال ريمون بايير من يخرجها أساساً من نطاق علم الجمال بالمعنى الدقيق، فهي دراسة تعد أقرب إلى علم الاجتماع الأدبي «منها إلى علم الجمال[26]. ورغم أننا قد نجد رابطة بين دراسة سارتر للعمل الأدبي ودراسته للعمل الفني، خاصة فيما يتعلق بطبيعة الموضوع الجمالي فيهما(*)، فإن اهتمامنا سوف ينصرف إلى فحص تحليلاته الجمالية الخالصة والتي تسترشد بالمنهج الفينومينولوجي، وبنتائج دراسته الفينومينولوجية للخيال.

والباحث في تحليلات سارتر الجمالية يمكن أن يكتشف ثلاثة عناصر مترابطة هي: العمل الفني، وإبداعه، وتذوقه. ولأن سارتر يفهم طبيعة الإبداع والتذوق من خلال فهم أسلوب وجود العمل الفني، فإننا يمكن أن نبدأ بأسلوب العمل الفني والموضوع الجمالي بوصفه النظير «النوئيماتيكي» للخبرة.

فإلى أي حد يمكن الاستفادة من الوصف الفينومينولوجي للصورة المتخيلة في حل مشكلة وجود العمل الفني؟ هنا نجد أن سارتر في معالجته لهذه المشكلة يصل إلى غرضه بشكل مباشر دون مراوغات هيدجرية، ويبين لنا أن التحليلات السابقة تمكننا من أن نضع قاعدة عامة، وهي: **أن العمل الفني هو شيء لا واقعي**.

والحقيقة أن تحليلات سارتر السابقة قد مهدت لهذه النتيجة؛ لأنها قد أظهرت لنا أن لوحة البورتريه تنتمي إلى عائلة الصورة المتخيلة، وهذا يعني أنها ـ كصورة متخيلة ـ تكون لا واقعية. وهو الآن يحاول أن يمد نطاق هذا الوصف بحيث لا ينطبق على لوحة البورتريه وحدها، وإنما على سائر الأعمال الفنية.

ولكن هذه النتيجة أو القاعدة العامة التي يحاول سارتر إثباتها وتوصيفها، تثير

---

(26) د. زكريا إبراهيم، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**،(مكتبة مصر 1966)، ص 244 وما بعدها.

(*) سنشير إلى ذلك فيما بعد.

تساؤلات عديدة منذ البداية: فما الذي يقصده سارتر بالعمل الفني حينما يصفه بأنه شيء لا واقعي؟ وبأي معنى يمكن للشيء أن يكون لا واقعياً؟ هل يمكن أن يكون هناك شيء، وفي نفس الوقت يكون لا واقعياً؟! ولكي نفهم قصد سارتر، لا بد أن نلاحظ عدة أمور:

وأول ما ينبغي أن نلاحظه هو أن سارتر عندما يتحدث عن العمل الفني بوصفه لا واقعياً، فإنه لا يقصد ذلك الكيان الفيزيقي الذي يوجد في العالم الواقعي الزماني والمكاني، بل هو يقصد العمل الفني كما يحدث في خبرتنا الجمالية. ومعنى هذا أن هناك أسلوبين يمكن أن تنظر بهما إلى العمل الفني، هما: العمل الفني بوصفه موضوعاً فيزيقياً يحتل جزءاً من الزمان والمكان، وبالتالي يكون شيئاً واقعياً، استطيع أن أراه وألمسه، أي يكون موضوعاً للإدراك الحسي ـ والعمل الفني بوصفه موضوعاً للخبرة الجمالية، أي باعتباره موضوعاً جمالياً لا أستطيع أن أراه أو ألمسه: وإنما أستطيع أن أتخيله فقط. وهكذا فإن وصف سارتر للعمل الفني بأنه شيء لا واقعي متخيل، هو في حقيقة الأمر وصف للموضوع الجمالي: فنحن عندما ننظر إلى الشيء في العمل الفني على أنه وسيط أو مماثل للصورة المتخيلة، فإنما نُحيله بذلك من شيء واقعي إلى شيء لا واقعي هو بمثابة الموضوع الجمالي أو الموضوع القصدي للوعي الجمالي.

ومن هذا يمكن أن نستخلص نتيجة هامة، وهي: أن العمل الفني عند سارتر لا يكون له وجود واقعي خارج الوعي، اللهم إلا بوصفه بنية فيزيقية، أما باعتباره موضوعاً جمالياً فإنه لا يكون له وجود خارج الوعي؛ لأنه في هذه الحالة يكون مقصوداً بوصفه صورة متخيلة، أي بوصفه غير موجود هناك في الخارج، أو إن شئت قل ـ بعبارة سارتر المتناقضة ظاهرياً ـ إنه يكون «حاضراً للوعي بوصفه "غائباً"». وهذه العبارة متناقضة ظاهرياً فقط، وليست متناقضة بالفعل كما ظن البعض، لأن حضور الموضوع الجمالي لا ينبغي أن يفهم هنا بمعنى الوجود الفعلي actual existence، فالموضوع الجمالي لا يكون له وجود فعلي في أي مكان كان، **إنه يكون حاضراً فقط أمام الوعي المتخيل، غائباً عن العالم.** إنه يكون حاضراً فقط في الخيال، والحضور في الخيال هو حضور الغياب أو هو وجود العدم(*)، أي وجود لا واقعي. ولكن هذا لا يعني أن الموضوع الجمالي يوجد وجوداً مثالياً في عالم آخر أو في سماء معقولة مثل ماهيات

(*) لا يستخدم سارتر «العدم» بالمعنى البارمنيدي أو المدرسي، أي بمعنى العدم المطلق أو اللاوجود، فمجال اللا واقعي هو ما يسميه سارتر العدم في مقابل الوجود الواقعي أو الوجود في ذاته. فالعدم عند سارتر ليس سوى النظير الموضوعي (أي المضمون النوئيماتيكي) لأفعال الوعي العادمة أو النافية.

أفلاطون التي تسبح في عالم المثل. فالسيمفونية ـ على سبيل المثال ـ لا وجود لها، لا فى الأرض، ولا في السماء، ولا في أي مكان آخر يمكن تصوره!

فما الموجود إذن من العمل الفني؟

إن ما يوجد وجوداً فعلياً من العمل الفني، هو تلك الأصوات التي تصدر من الآلات الموسيقية، أو تلك الكومة من الحجارة في العمل المعماري، أو إطار اللوحة وبطانتها، وتلك البقع اللونية، والأشكال المرسومة من حيث إنها لها مادة وكثافة ومسافات مكانية. ولكن هذه الأشياء الواقعية تبقى دائماً مغايرة للموضوع الجمالي في أسلوب الوجود، وهي تعمل فقط كمماثل له بوصفه صورة متخيلة.

* * *

وعلى هذا الأساس يصف سارتر طبيعة الخبرة الجمالية عند المبدع والمتذوق في وحدة واحدة، بوصفها خبرة بموضوع خيالي: فوفقاً لهذا التحليل يصبح الإبداع هو القدرة على خلق وسيط مادي يعمل كمماثل لموضوع جمالي متخيل، ويصبح التذوق «تأملاً» لهذا الموضوع المتخيل من خلال هذا الوسيط، أو بتعبير أدق يصبح «استحضاراً» presencing لهذا الموضوع المتخيل الغائب. فالحقيقة أن هذا المصطلح الهيدجري ـ أعني الاستحضار ـ هو أنسب المصطلحات التي يمكن أن تعبر عن قصد سارتر في وصفه لعملية التأمل الجمالي في خبرة المشاهد التي تحدث على مستوى الخيال.

وهكذا نرى أن البحث في أسلوب وجود الموضوع الجمالي، يجرنا بالضرورة إلى الخبرة الجمالية، بل إنه يحدد الأسلوب الذي به تحدث هذه الخبرة، سواء عند المبدع أو المتذوق. وهذه العلاقة بين أسلوب وجود الموضوع الجمالي وبين الخبرة به، سوف تتضح لنا من خلال وصف سارتر لها، في أمثلة عيانية، أعني كما تتمثل في الفنون المختلفة:

وإذا بدأنا بفن التصوير، فإننا نجد أن التمييز الذي عقده سارتر بين الموضوع المتخيل (الجمالي) وبين الموضوع الواقعي (المماثل الفيزيقي)، كان ذا أهمية بالغة في تفسير ونقد سارتر للخبرة الجمالية، وبوجه خاص للعملية الإبداعية كما تحدث داخل هذا الفن. فهذا التمييز ـ فيما يرى سارتر نفسه ـ سوف يجنبنا الفكرة الخاطئة الشائعة التي تقول بأن الفنان تكون لديه فكرة في شكل صورة متخيلة ثم ينقلها إلى نسيج اللوحة؛ وبالتالي يكون هناك اعتقاد بأن المصور يبدأ بصورة متخيلة تعد بطبيعتها غير قابلة للتوصيل للآخرين، وينتهي بموضوع يمكن لأي شخص أن يلاحظه ويدركه

حسيا، وعلى هذا النحو نعتقد بأنه قد حدث تحول أو انتقال من الخيالي إلى الواقعي، أي نعتقد أن الموضوع الخيالي قد تحقق وأصبح واقعياً. ومكمن الخطأ هنا هو أن الموضوع الخيالي - كما أظهرت لنا التحليلات السابقة - لا يمكن أن ينتقل إلى المستوى الواقعي، فالموضوع الخيالي لا يمكن أن ينتقل إلى نسيج اللوحة؛ لأنه يبقى منذ البداية وحتى النهاية - قبل الإبداع وبعده - أمراً متميزاً عن هذا الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة، والذي يعمل كمماثل له فحسب. وهذا التمييز يؤكد عليه سارتر بقوله: «إن ما يكون واقعياً [في اللوحة] - وينبغي ألا تغيب عنا هذه الحقيقة باستمرار - هو نتاجات ضربات الفرشاة، ولزوجة المادة التي تغطي نسيج اللوحة، وتبطينها، والسطح المصقول المنتشر فوق الألوان. ولكن هذا كله لا يكون موضوعاً لتقديرنا الجمالي. فما يكون جميلاً، إنما هو شيء ما لا يمكن أن يكون موضوعاً لخبرتنا الإدراكية، وهو من صميم طبيعته أن يكون خارج العالم»(27).

إن وصف سارتر للوحة «شارل الثامن»، قد أظهر لنا هذا من قبل: فلوحة شارل باعتبارها موضوعاً فيزيقياً، هي شيء مختلف تماماً عن شارل نفسه بوصفه الموضوع المتخيل أو الجمالي. ولذلك، فإنه طالما كان وعينا يقصد الموضوع الفيزيقي، فإن الموضوع الجمالي (شارل الثامن) لن يظهر لنا؛ فهو لا يمكن أن يظهر لوعي مدرك، فلا بد لظهوره أن يحدث تغييراً جذرياً في الوعي، بحيث يقصد اللوحة على مستوى الخيال.

إن الفنان عندما يخلق الموضوع الفيزيقي، فإنه بذلك لا يجسد الموضوع الجمالي المتخيل أو يحوله إلى موضوع واقعي؛ فهو يبدع الموضوع الفيزيقي، لا ليكون موضعاً للتأمل الجمالي، وإنما ليكون وسيطاً له، فمن خلاله ينبثق ويظهر مجمل آخر لا واقعي هو الموضوع الجمالي. وهكذا، فإنه لا يكون هناك في العمل الفني تحول من اللا واقعي إلى الواقعي؛ وإنما تَكشُّف للاواقعي من خلال الواقعي؛ «فليس هناك تحقق واقعي للمتخيل، ولا يمكننا حتى أن نتحدث عن تموضعه، فكل ضربة من ضربات الفرشاة لم تكن مقصودة لذاتها، ولا حتى لتشييد مجمل واقعي متماسك. . . . . فضربات الفرشاة هذه قد أضفى عليها كل تأليفي لا واقعي، وهدف الفنان هو أن يشيد مجمل كلي من الألوان الواقعية يتيح لهذا اللا واقعي أن يُظهِر ذاته»(28).

ويستفاد من هذا، أن الموضوع الفيزيقي أو الواقعي في اللوحة - كعمل فني - لا

(27) Sartre, **The Psychology of Imagination,** p.275.

(28) Ibid., loc. cit.

يكون مقصوداً لذاته، فهو يوجد لأجل الموضوع الجمالي، ومن ثم فإنه يتلون بلونه (إن جاز هذا التعبير)، ويصبح مكتسباً دلالة جديدة باعتباره جزءاً من هذا الكل اللاواقعي ولا يصبح هناك وجود لهذا اللون الواقعي الخالص. أي أن الألوان وضربات الفرشاة - حينما ننظر إليها كموضوع للمتعة الجمالية - تفقد دلالتها الواقعية، وتبدو لنا من خلال إطار كلي لا واقعي قد أضفي عليها في عملية الإبداع.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أننا عندما نقول بأن الموضوع الفيزيقي - عند سارتر - لا يكون مقصوداً لذاته، وإنما يوجد لأجل الموضوع الجمالي، فإن ذلك لا يعني أن الموضوع الفيزيقي لا يكون له وجود - في - ذاته. وليس في هذا أي تناقض: فالموضوع الفيزيقي في اللوحة - من حيث هو موضوع واقعي - يبقى دائماً «وجوداً - في - ذاته»، أي وجوداً هناك، في الخارج يقع على مسافة معينة مني؛ ولذلك فإنني أستطيع - أن شئت - أن أقترب منه حتى ألمسه بيدي، وألاحظه حسياً، لأرى - على سبيل المثال - إن كانت التجاويف أو الملمس الذي بدا لنظري من بعد سوف يبدو لي على نفس النحو عن قرب....... إلخ. إلا أنني عندما أفعل هذا كمشاهد، فإنني أكون خائناً للفنان؛ لأنني بذلك أخون قصده وأتجاهله: فالفنان لم يحترق في خلق الموضوع الفيزيقي، لكي أقف منه هذا الموقف، فهو لم يقدم لي هذا الموضوع الواقعي لكي أتأمله في ذاته، وإنما لكى أخلق منه صورة جمالية متخيلة، ولذلك فإنه ينتظر مني دائماً أن أعدم هذا الموضوع الواقعي، أي أجعله لا واقعياً، ليس مقصوداً لذاته، وليست له دلالة في ذاته. وفي هذه الحالة الأخيرة يكون موقفي هو موقف التأمل الجمالي. إن هذا هو ما يقصده سارتر بدقة، وإن لم يقله.

ولكن كيف يفقد الموضوع الفيزيقي في اللوحة - كاللون مثلاً - دلالتهالواقعية في التأمل الجمالي؟ أليست المتعة التي نستشعرها في تأمل لوحة ما تكون صادرة أحياناً عن هذا اللون الواقعي الذي نشاهده؟ إن بعض الألوان الحمراء التي يستخدمها ماتيس Matisse(*) - على سبيل المثال - تولد متعة حسية عند من يشاهدونها. وكل هذا صحيح. ولكن المتعة في هذه الحالة لن يكون فيها شيء من المتعة الجمالية. فنحن قد نستشعر متعة حسية عندما نشاهد لوناً أحمرَ في الطبيعة، ولكن هذه المتعة لا توصف بأنها متعة جمالية، فاللون الأحمر يكون مصدراً للمتعة الجمالية فقط عندما يتم تأمله باعتباره جزءاً من كل لا واقعي، وهذا لا يتأتى إلا فى لوحة. ولهذا يرى سارتر[29]

(*) هنري ماتيس: مصور فرنسي شـهـير (1869 - 1954).

(29) Ibid., pp. 275 - 276.

أنه ليس هناك في اللوحة لون يمكن أن نعده لوناً خالصاً. وحتى لو كان الفنان مهتماً فقط بالعلاقات الحسية بين الأشكال والألوان، فإنه لا يستخدم ألواناً خالصة، فهو - على سبيل المثال - يختار سجادة ما لكي يزيد من القيمة الحسية للون الأحمر باعتباره أحمرَ وبريا، وبالتالي فإن اللون الأحمر يمكن الاستمتاع به حقاً فقط من خلال إدراكه بوصفه اللون الأحمر الخاص بالسجادة، ومن ثم باعتباره لا واقعياً. ولا شك أن الأشكال التي نراها في اللوحة، مثل المنضدة والسجادة، هي أشياء من حيث أنها لها كثافة ومادة ومنظورات معينة بالنسبة لبعضها البعض، ولكنها ليست أشياءً واقعية، وحينما نتأملها فإننا نكون في موقف لا واقعي.

* * *

هكذا يصف سارتر الخبرة بالموضوع الجمالي في فن التصوير، فهل يمكن تعميم هذا الوصف على الخبرة بالموضوعات الجمالية المختلفة في سائر الفنون؟ كيف نطبق هذا الوصف على إدراكنا الجمالي لعمل من أعمال النحت على سبيل المثال؟ أليس التمثال هو كتلة من الحجر أو الرخام، أقف على مسافة معينة منها، وتحتل جزءاً من المكان، وأستطيع أن أراها، بل وأن ألمسها وأتحسسها!؟ بلى. فكيف إذن يمكن أن تكون خبرتي بهذا التمثال الذي يقف أمامي خبرة خيالية؟! وبعبارة أخرى: كيف يمكن أن نجرد هذا التمثال من أبعاده المكانية، وننظر إليه باعتباره يحتل مكاناً لا واقعياً؟ من ذا الذي يستطيع أن يقول بأن التمثال ليس في المكان الواقعي، بأي معنى كان؟!

إن سارتر يستطيع أن يقول هذا! ونحن يمكن أن نلتمس الاجابة على تساؤلاتنا هذه من خلال وصفه التالي لفكرة المسافة اللا واقعية في خبرتنا بالعمل النحتي:

«تأمل جانيميد Ganymede(*) المنتصب على ركيزته. فلو أنك سألتني على أي مسافة يكون، فسوف أخبرك بأنني لا أفهم سؤالك. فهل تعني «بجانيميد» ذلك الشاب الذي يختطفه نسر الإله جوبيتر؟ لو كان ذلك هو ما تقصده، فإنني سوف أجيبك بأنه لا توجد مسافة واقعية بيني وبينه، وأنه لا وجود لمثل هذه العلاقة؛ لأنه لا يوجد هناك. أم أنك تعني «بجانيميد» تلك الكتلة من الرخام، التي شكلها النحات في الصورة المتخيلة للفتى المليح؟ لو كان ذلك هو ما تقصده، فإننا في هذه الحالة نتعامل مع شيء واقعي، ويمكن أن نعقد مقارنة»(30).

وهذه الحقيقة قد فهمها المصورون على الدوام؛ ولذلك لم يكن هناك خلط في

(*) جانيميد - في الأسطورة الإغريقية - هو ذلك الفتى المليح الذي كان يقوم بتقديم كئوس الخمر للآلهة.

(30) Sartre, **Essays in Aesthetics**; selected and translated by Wade Baskin, (New York: Washington Square Press, 1966), p.134.

هذا الفن المكاني. فالمصورون يجسدون الأبعاد الثلاثة للمكان باعتبارها أبعاداً لاواقعية. ويترتب على هذا أن المسافة بين الأشكال في اللوحة وبين عيناي تكون خيالية: فلو أنني تقدمت، فإنني عندئذ اقترب من نسيج اللوحة لا من أشكالها أو الشخصيات التي تصورها. وحتى لو اقتربت حتى وضعت أنفي عليهم، فإنني سوف أظل أراهم على بعد عشرين خطوة؛ لأنهم قد وجدوا بالنسبة لي على بعد عشرين خطوة مرة واحدة وإلى الأبد، أي بشكل مطلق! وهذا يعني - فيما يرى سارتر[31] - أن اللوحة كموضوع جمالي لا تخضع لقسمة زينون. فحتى لو قسمت المسافة أو الفراغ الذي يفصل بين قدم فرجينيا وقدم جوزيف إلى نصفين، وقسمت كل نصف ناتج مراراً إلى ما لا نهاية، فإنني في هذه الحالة أقوم بتقسيم مسافة معينة على نسيج اللوحة فحسب.

هذه الحقائق الأولية التي فهمها المصورون، قد غابت عن أذهان النحاتين الكلاسيكيين، فرغم أن نتاج فنهم وإبداعهم كان دائماً إنساناً متخيلاً، إلا أنهم كانوا يظنون أنهم يشتغلون بأبعاد واقعية طالما أنهم يشتغلون في مكان ذي أبعاد ثلاثة، وعلى كتلة من الرخام الواقعي. ومن ثم كان هناك خلط بين المسافة الواقعية والمسافة المتخيلة، فكانت المسافة الواقعية تموه وتخفي المسافة المتخيلة، وبعبارة أدق يمكن القول بأن خاصية القابلية للانقسام الواقعية divisibility الخاصة بالرخام تحطم خاصية عدم القابلية للانقسام indivisibility الخاصة بالشكل أو الشخص، وفي هذه الحالة سيكون الحجر وزينون هما المنتصران[32].

وفي مقابل هذا يرى سارتر أن هذا الخلط ليس موجوداً في فن النحت الحديث، وخاصة مع جياكوميتي A.Giacometti(*) الذي يعد أول من نحت الإنسان على مسافة مطلقة، تماماً مثلما يضفي المصور المسافة المطلقة على ساكني نسيج لوحاته. فهو يخلق شخصاً ما على بعد عشر خطوات، وأفعل بعد ذلك ما شئت، فسيبقى الشخص هناك على نفس المسافة؛ لأن الشخص المنحوت لم يعد يعتمد على علاقتك بكتلة الجبس أو الرخام. فمع جياكوميتي ليس هناك إلا مسافة واحدة، مهما كان موضعنا بالنسبة للتمثال. وربما يقول قائل: «إن هذا مستحيل». فإنه لا يمكن مشاهدة نفس

---

(31) Ibid., p. 135.

(32) Ibid., pp. 135 - 136.

(*) ألبيرتو جياكوميتي (1901-1966) ينتمي إلى عائلة سويسرية فنية، وقد عُرف أساساً على أنه سوريالي، ولوحاته في معظمها بمثابة دراسات لنفسه ولزوجته أنيتي Annette وأخوه دييجو Diego، ومن أحسن وأشهر أعماله في النحت: «ثلاثة رجال يتجولون» (1949)، «الهرولة تحت المطر» (1949)، «رجل يعبر الشارع ذات صباح مشرق» (1950).

الموضوع من قريب ومن بعيد»! ولكننا ـ على حد قول سارتر ـ لا نتحدث عن نفس الموضوع: فكتلة الجبس تكون قريبة، بينما يكون الشخص الخيالي بعيداً. وعلى هذا النحو يميز سارتر في العمل النحتي بين موضوع فيزيقي وموضوع جمالي متخيل، فالموضوع الجمالي في النحت هو ذلك الشخص الخيالي المنحوت، أي الشكل المنحوت على مسافة مطلقة: فهذا الشكل لا يوجد على مسافة واقعية بالنسبة لي؛ وبالتالي فإنه لا يتأثر بموضعي الواقعي منه، تماماً مثلما أن كل إنسان يمتلك في عيون الآخرين أبعاداً مطلقة: فحينما يبتعد إنسان ما عني بالتدريج، فإنه لا يبدو لي وكأنه يتضاءل، فخصائصه بالأحرى هي التي تتكثف بينما يبقى شكله على حاله، فحينما يقترب، فإنه لا يكبر، ولكن خصائصه تتسع(33).

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: إذا كان الموضوع الجمالي في كل من فني التصوير والنحت، هو موضوع خيالي لا يوجد على مسافة واقعية، بالنسبة للمشاهد، أي لا يحتل جزءاً من مكان واقعي، فهل نستنتج من هذا أن فكرة المكان لم تعد ـ عند سارتر ـ أساساً يقوم عليه تمييز هذين الفنين عن الفنون التي تعتمد على الزمان، مثل الموسيقى؟ إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي أن ننظر في وصف سارتر لخبرتنا بالموسيقى.

* * *

ولكي يبرهن لنا سارتر على أن الموسيقى موضوع متخيل، فإن عليه أن يثبت أنها لا تحدث في الزمان. ولكن المشكلة التي يواجهها سارتر بالنسبة للموسيقى، أعقد بكثير من كونه يواجه تصنيفاً للموسيقى باعتبارها تحدث في الزمان. فهو هنا يواجه تصنيفاً آخر يضع الموسيقى ضمن الفنون اللاتمثيلية **non - representative**، أي التي لا تمثل شيئاً آخر خارج موضوعها الفيزيقي. بل إن هذه الفنون لا يمكن أن نميز فيها ـ في الحقيقة ـ بين موضوع فيزيقي وموضوع متخيل لا واقعي: فاللحن ليس سوى ذاته، أي ليس سوى تلك النغمات التي نسمعها، وهو في ذلك يشبه البناء المعماري، فالكاتدرائية ـ على سبيل المثال ـ ليست شيئاً آخر أكثر من كونها كتلة من الحجر الواقعي الذي يرتفع شامخاً فوق أسطح المنازل المجاورة. وهذا يعني باختصار أن العمل الموسيقي ـ شأنه شأن البناء المعماري ـ لا يمثل شيئاً. فكيف يمكن الزعم بأن السيمفونية ـ أو الكاتدرائية ـ هي شيء لا واقعي؟

لقد كان سارتر واعياً بهذا الإشكال. ولكنه لا يفحص حالة البناء المعماري،

---

(33) Ibid., p. 137 ff.

ويتجه مباشرة إلى الموسيقي ـ كحالة ممثلة ـ لكي يبين لنا كيف تحدث السيمفونية في خبرتنا بوصفها شيئاً لا واقعياً أو متخيلاً:

لنفترض أنني أستمع إلى مجموعة أوركسترالية تقوم بعزف السيمفونية السابعة لبيتهوفن. وكقاعدة عامة، فإن ما يشدني إلى الحفل الموسيقي هو رغبتي في الاستماع إلى السيمفونية السابعة تُعزَف بكمال وإتقان، لتصبح السيمفونية هي **عين ذاتها تماماً**. ولذلك، فإنني أفضل الاستماع إلى مجموعة أوركسترالية شهيرة عن الاستماع إلى أوركسترا من الهواة؛ لأن العزف غير المتقن ـ كما في العزف بسرعة أكثر من اللازم، أو ببطء أكثر من اللازم، أو في التنفيذ الخاطىء للحركة الموسيقية ـ إنما يخون العمل الذي يقدمه، ويحجبه عني بأن يسلبه طبيعته التي يكون عليها. ولكن عندما يكون العزف متقناً، وتكون لدى ثقة في العازفين وفي قائدهم، فإنني في هذه الحالة أصبح في مواجهة السيمفونية ذاتها. ولكن ما هي السيمفونية السابعة ذاتها؟ من الواضح أنها شيء، فهي شيء يدوم وينتهي. ولكن هل هذا الشيء واقعي أم لا واقعي؟ لا يمكن القول بأنني عندما أستمع إلى السيمفونية، فإن السيمفونية توجد في الزمان، أي كحدث زمني يعرض في قاعة شاتيليه في السابع عشر من نوفمبر عام 1938، فأنا أستطيع أن أستمع بعد ذلك إلى مجموعة أوركسترالية مختلفة تقوم بعزف نفس السيمفونية في مكان وزمان ما آخر. وفي هذه الحالة، فإنني أكون في حضرة نفس السيمفونية، وكل ما في الأمر أنها تُعزَف بطريقة أفضل أو أسوأ[34].

وهكذا يريد سارتر أن يبرهن على أن السيمفونية ذاتها تكون منفصلة عن الزمان والمكان، وعن الأسلوب الذي به تُعزَف. ولكنه حتى الآن لم يصل إلى هذه النتيجة عن طريق الوصف، وإنما عن طريق الاستدلال. ولذلك نراه يحاول أن يقدم لنا وصفاً للخبرة ذاتها حينما يكون موضوعها هو السيمفونية، أي يحاول أن يصف كيف نستمع إلى السيمفونية:

إن بعض الأشخاص يغمضون عيونهم أثناء الاستماع، وفي هذه الحالة فإنهم يفصلون أنفسهم عن المرئي وعن الحدث الزمني، إنهم يسلمون أنفسهم للأصوات الخالصة. وآخرون يشاهدون المجموعة الأوركسترالية وظهر القائد، ولكنهم في الحقيقة لا يرون ما ينظرون إليه، إنهم مسحورون بما يسمعون. وفي الحالتين، فإن القاعة وقائد الأوركسترا، بل وحتى الأوركسترا ذاتها يكونون قد اختفوا، وبالتالي نكون في مواجهة السيمفونية ذاتها. ونحن نستمع إلى تتابع نغمات السيمفونية بوصفه تتابعاً مطلقاً، لا بوصفه تتابعاً واقعياً، فالسيمفونية تتجاوز الواقعي تماماً: فهي ليست هنا بين

(34) Sartre, **The Psychology of Imagination,** pp. 278 - 279.

جدران هذه القاعة التي تُعرَض فيها. ولا هي في «الماضي»؛ فنحن لا نستمع إليها لنصدر حكماً قائلين: هذا هو العمل الذي نضج في عقل بيتهوفن في التاريخ الفلاني. فالسيمفونية لها زمانها الخاص، فهي تمتلك زماناً باطنياً يسري فيها، ابتداء من نغمة الأليجرو الأولى إلى النغمة الأخيرة في الخاتمة. ولكن هذا الزمن ليس تتابعاً لزمن سابق على نغمة الأليجرو الأولى، ولا هو متبوع بزمن سوف يأتي بعد الخاتمة. فالسيمفونية السابعة ليست «في الزمان» بأي حال؛ ولذلك فإنها ليست واقعية على الإطلاق. إنها توجد بذاتها، ولكن بوصفها غائبة، أي بوصفها بعيدة عن منالنا: فأنا لا أستطيع أن ألمسها أو أمسسها بأي تغيير، بأن أبدل نغمة واحدة فيها أو أبطىء من حركاتها[35].

ولكن السيمفونية كشيء لا واقعي، تعتمد في ظهورها ـ مثل سائر الموضوعات الجمالية باعتبارها صوراً متخيلة ـ على الواقعي، ولكنها في نفس الوقت تبقى مستقلة عنه وجودياً: فإذا أصاب قائد الأوركسترا إغماء أو شب حريق في قاعة العرض، فإن السيمفونية لن تظهر. ولكننا لا نستطيع أن نقول في هذه الحالة أن السيمفونية قد انتهت أو انقطع وجودها، وإنما نقول إن العزف أو عرض السيمفونية هو الذي توقف وانقطع.

وكل هذا يثبت بوضوح ـ فيما يرى سارتر[36] ـ أن الجانب الواقعي، وهو عزف السيمفونية، يكون مجرد مماثل يعمل على ظهور السيمفونية ذاتها كشيء متخيل لاواقعي. فالسيمفونية يمكن أن تظهر لنا فقط من خلال هذا المماثل الواقعي الذي يحدث في زمن معين، ولكن كي تحدث في خبرتنا الجمالية؛ فإن الرد التخيلي im-aginative reduction يجب أن يقوم بدوره ليفهم الوعي هذه الأصوات الواقعية على أنها مماثلات. وعلى هذا النحو، فإن السيمفونية تظهر لنا في خبرتنا كشيء خالد، كغياب أبدي، ولكنها ليست خالدة وموجودة في سماء عقلانية، بل إنها خارج الواقعي، خارج الوجود، وأنا لا أستمع إليها بالفعل، أي على مستوى الواقع والإدراك الحسي، وإنما أنصت إليها على مستوى الخيال.

* * *

ومما تقدم نرى أن الموضوع الجمالي سواء في التصوير أو النحت أو الموسيقى، يكون موضوعاً متخيلاً لا واقعياً. فهل يعني هذا أن التفرقة الكلاسيكية

---

(35) Ibid., pp. 279 - 280.

(36) Ibid., p. 280.

التي وضعها لسنج بين فنون مكانية (كالتصوير والنحت) وفنون زمانية (كالموسيقى)، لم يعد لها أساس؟ الحقيقة أننا لا يمكن أن نزعم هذا، وكل ما نستطيع أن نقوله هو إن سارتر يتجاوز فحسب هذه التفرقة، ويلجأ إلى التوحيد بين الفنون على أساس من فكرة الموضوع الجمالي المتخيل. ولكن العنصر المكاني والعنصر الزماني يبقيان داخل الفنون، على الأقل من حيث وسائطهما المادية. فالوسيط المادي في فن التصوير أو النحت يكون مكانياً، ولكنه يُبدَع على ذلك النحو الذي به يضع الموضوع الجمالي على مسافة لا واقعية متخيلة. وبالمثل فإن الوسيط المادي في الموسيقى يكون زمانياً، ولكنه يكون مقصوداً ليضع السيمفونية في زمان لا واقعي، أي في تتابع مطلق باطني منفصل عن الزمان الواقعي.

فالاختلاف بين الفنون يكمن في وسائطها المادية، وما يترتب عليه من اختلاف في صورتها أيضاً. ولذلك نرى سارتر يؤكد أن هناك أنماطاً مختلفة من الفنون، بحيث لا يمكن أن نتحدث عنها جملةً كما لو كان هناك فن واحد كالجوهر الإسبنيوزي. وإن من يؤمنون بهذه النظرة يكون عليهم أن يثبتوا أولاً وجود تواز بين الفنون الأخرى: كالتصوير، والنحت، والموسيقى. فالحقيقة أن الفنون لا تختلف من حيث صورتها فحسب، وإنما من حيث مادتها أيضاً: فهناك اختلاف بين أن يمارس الفنان نشاطه باستخدام اللون أو الشكل أو الصوت، وبين أن يمارس نشاطه باستخدام الكلمات[37].

بل إن سارتر يميز أيضاً بين استخدام الشاعر للكلمات، واستخدام الكاتب النثري لها. وهنا يبين لنا سارتر أن الكاتب يستخدم الكلمات بوصفها إشارات أو علامات signs تشير إلى شيء خارجها، ويكون لها دلالة محددة. أما الشاعر فهو ـ شأنه شأن المصور ـ لا يعبر عن شيء خارجي: فالمصور يصور شيئاً لا إشارة، إنه يتوقف عند خاصية اللون ويعود إليه باستمرار، وهذا الموضوع اللوني هو ما ينقله إلى نسيج اللوحة، والتعديل الوحيد الذي سوف يجريه على هذا الموضوع هو أن يحوله إلى موضوع خيالي. فالمصور لا يشير إلى شيء في الخارج، تماماً مثلما أن دلالة اللحن ليست خارجه. ومن ثم، فإن المصور الرديء يتطلع دائماً إلى النموذج أو النمط، فهو يصور المرأة أو الطفل أو طبقة العمال، بينما المصور الجيد يعرف أنه لا توجد في الواقع ـ ولا في نسيج لوحته ـ المرأة أو الطفل أو طبقة العمال. فالمصور إذن لا يقدم لنا معاني؛ لأنه لا يتعامل مع إشارات لها دلالة خارجية، وإنما هو يقدم لنا أشياء بعينها لا صلة لها بالواقع الخارجي. وعلى نفس النحو يستخدم الشاعر

(37) Sartre, **What is Literature?**; trans. Bernard Frechtman,(London:Methuen and Co. LTD., 1950), p.1.

الكلمات، أو ـ إن شئت قل ـ إنه لا يستخدمها على الإطلاق، إنها بالنسبة له ليست أدوات، بل هو ينظر إليها على أنها أشياء، تماماً مثل العشب والأشجار. أما الكاتب النثري، فإن نظره يكون موجهاً نحو الموضوع الذي تشير إليه الكلمات، فالنثر هو امبراطورية الإشارات، بينما يكون الشعر في جانب التصوير والنحت والموسيقى[38].

ومن هنا ينفي سارتر عن الشاعر والشعر طابع الالتزام، بينما ينسبه إلى أدب النثر، فالكاتب يكون دائماً ملتزماً، ويكون مسؤولاً مسؤولية أخلاقية نحو مجتمعه وظروف عصره؛ ولذلك فإن كلماته تكون متجهة دائماً نحو العالم، نحو الواقع.

والحقيقة أن معالجة سارتر للأدب وبوجه خاص لفكرة الالتزام، وارتباط الأديب بمجتمعه وواقعه، لا تعنينا في بحثنا، علاوة على أنها في معظمها تدخل في نطاق علم الاجتماع الأدبي، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بفلسفته الأونطولوجية. ولذلك فإن القضية التي تهمنا هنا، هي تحديد علاقة نظريته في فن النثر الأدبي بمعالجته الفينومينولوجية للخيال:

لقد أكد سارتر في كتابه «الخيالي» ـ في فقرة عابرة ـ على أن رؤيته لفن التصوير تنسحب أيضاً على فن الرواية والشعر والدراما، «فالروائي والشاعر والكاتب المسرحي، يشيدون موضوعاً لا واقعياً من خلال مماثلات لفظية verbal analogues»[39]. وهذا القول يبدو متعارضاً ـ لأول وهلة ـ بالنسبة لما يذكره عن فنون الأدب النثري في مؤلفه «ما هو الأدب؟». وبعبارة أخرى: كيف يمكن أن نوفق بين مفهوم الرواية كأدب ملتزم ومفهوم الرواية كموضوع متخيل. وكايلن يحل هذه المعضلة على النحو التالي: «إن التأثير الثنائي ـ للسيكولوجيا الفينومينولوجية للخيال والبعد الأونطولوجي للوجودية ـ هو السمة المميزة لنظرية سارتر الجمالية في الرواية......... فهل هي سيكولوجيا فينومينولوجية أم أونطولوجيا وجودية؟ إن هذا الاختلاف يمكن تفسيره كالآتي: إن رؤية سارتر لنوع الموضوع الذي تكونه الرواية مبنية على نظريته في الخيال. أما رؤيته لنوع الموضوعات التي تقدمها الرواية، فإنها مبنية على أونطولوجياه الوجودية»[40].

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن الرواية كموضوع جمالي تكون موضوعاً خيالياً، وهي في ذلك لا تختلف عن سائر الفنون الأخرى. فمعالجة سارتر للموضوع الجمالي باعتباره ما يلتقي عنده المشاهد أو المتذوق بقصد الفنان أو المؤلف، هي المعالجة

---

(38) Ibid., p. 2 ff.

(39) Sartre, **The Psychology of Imagination,** p.277.

(40) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic, p.**102.

التي توحِّد نظريته، وتكسبها طابعاً فينومينولوجياً. والموضوع الجمالي كموضوع قصدي يفترض دائماً وجود المشاهد كي يكشف عنه. وهذا ينطبق أيضاً على القارىء كعنصر فعال في تأسيس الموضوع الجمالي في الأدب، ففعل القراءة نفسه يقتضي فعالية كل من الذات والموضوع معا، وفي هذا يقول سارتر: «إن الموضوع يكون ضرورياً؛ لأنه بالتحديد يكون متعالياً، لأنه يفرض بنيته الخاصة؛ ولأن المرء يجب أن ينتظره ويلاحظه، ولكن الذات أيضاً تكون ضرورية؛ لأنها تكون مطلوبة، لا لكشف الموضوع فحسب، ولكن أيضاً لكي يمكن لهذا الموضوع أن يوجد بطريقة مطلقة (أي لتخلقه). وباختصار، فإن القارىء يكون واعياً بالكشف في الخلق، وبالخلق في الكشف»[41]. ولعل هذا هو ما دعا كايلن إلى القول - في ملاحظة صائبة - بأن سارتر عندما يفسر طبيعة الاتصال وطبيعة الموضوع الجمالي، كان يبدو فينومينولوجياً، أما عندما كان يتحدث عن مسؤولية الكاتب الأخلاقية، فإنه كان ينزلق إلى لغته الأونطولوجية ذات الطابع الأخلاقي[42].

وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر في الدراما. فالدراما من حيث هي موضوع جمالي تكون موضوعاً قصدياً متخيلاً. ولكي تظهر الدراما للمشاهد كموضوع جمالي متخيل، فإنها لا بد أن تعتمد في ظهورها على وسيط فيزيقي يعمل كمماثل لها. ومن هنا نستطيع أن نفهم الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح: فوظيفة الممثل - في الحقيقة - هي أن يتعاون مع المؤلف في إبداع «مماثل فيزيقي» للموضوع الجمالي، وهو المسرحية ذاتها. ومن هنا يرى سارتر أن نظريته الفينومينولوجية في الموضوع المتخيل يمكن أن تحل الجدل الشهير حول دور الممثل: فالبعض يرى أن الممثل لا يؤمن بالشخصية التي يؤديها؛ وبالتالي لا يتوحد بها بالفعل، بينما آخرون يرون أن الممثل يؤمن بالشخصية إلى حد التوحد بها وتقمصها. وهذان الرأيان ليسا متعارضين فيما يرى سارتر، بمعنى أن كل منهما لا يلغي الآخر، والاختلاف بينهما يرجع - في حقيقة الأمر - إلى خلط بين الواقعي والمتخيل. فالممثل يؤمن بالشخصية التي يؤديها ويتقمصها، ولكن ذلك لا يعني أنه يؤمن بوجودها بالفعل. فمن العبث أن نقول بأن الممثل الذي «يحيا» بالفعل شخصية هاملت أثناء التمثيل، يكون معتقداً في وجود هاملت، حتى إذا كانت شخصية هاملت في مسرحية شكسبير، لها وجود تاريخي مناظر بالفعل. وهذا يفسر لنا - فيما يرى كايلن[43] - الخطأ الذي يقع فيه بعض النقاد حينما يبحثون عن أحداث واقعية مناظرة لتلك الأحداث التي ترد في سياق

(41) Sartre, **What is Literature**, p.30.

(42) Kaelin, **op. cit., p.107.**

(43) Ibid., p. 81.

الرواية، وهو نفس الخطأ الذي يقع فيه بعض مؤرخي الفن حينما يلقون الضوء على حياة النماذج التي يصورها الفنان، بدعوى أن هذا يؤدي إلى استنارة الجمهور في فهمهم للعمل الفني. فالنموذج كما يصوره الفنان، يكون له دائماً وجود مثالي، وعلى نفس النحو يكون هاملت الذي يجسده الممثل ويشاهده الجمهور.

ولكن تجسيد الممثل لشخصية هاملت لا يعني أنه ينقلها من الخيال إلى الواقع، فالأصح أن نقول بأن الممثل يستخدم جسده بأكمله كمماثل للشخص الخيالي الذي هو هاملت، فهو يستخدم كل قواه ومشاعره وإيماءاته كمماثلات لمشاعر وسلوك هاملت. ولا شك أن الممثل يتقمص أو «يحيا» شخصية هاملت، ولكنه يحياها على مستوى الخيال، «فهو يحيا بأسلوب لا واقعي كلية، ولا يغير من الأمر شيئاً أن يقوم الممثل بالبكاء بالفعل أثناء أدائه لدوره. فهذه الدموع........ يعانيها هو نفسه ـ وكذلك المشاهدون ـ بوصفها دموع هاملت، أي بوصفها مماثلاً لدموع لاواقعية..... فليست الشخصية هي ما يصبح واقعياً في الممثل، ولكن الممثل نفسه هو ما يصبح لا واقعياً في شخصيته»(44).

* * *

ومن مجمل التحليلات السابقة، نستطيع أن نخلص إلى السمات الأساسية المميزة لإستطيقا سارتر الفينومينولوجية فيما يتعلق بالعمل الفني وخبرتنا به:

فبالنسبة لبنية العمل الفني أو أسلوب وجوده، فإننا نستطيع أن نجمل موقف سارتر في هذا الصدد في عبارة واحدة هي: **أن العمل الفني، هو موضوع فيزيقي يقصد موضوع جمالي بوصفه صورة متخيلة.**

وإذا كان أسلوب وجود العمل الفني يحدد أسلوب الخبرة به، فإن ذلك يقتضي أن يقصد المشاهد العمل الفني على نفس النحو الذي به يقصد العمل الفني موضوعه الجمالي. فالموضوع الجمالي هو غاية المشاهد، ولما كانت بنية الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصورة المتخيلة؛ فإن ذلك يعني أن المشاهد ينبغي أن يقصد العمل الفني على مستوى الخيال، حتى يمكن للموضوع أن يتجلى.

وحدوث الخبرة على مستوى الخيال يعني أن موقف التأمل الجمالي هو موقف تنقطع فيه صلاتنا بالواقع، ولا نصبح «وجوداً في العالم». وفي هذه الحالة فإن خبرة التأمل الجمالي تكون أشبه «بحلم مُغري»، وفي مقابل هذا يكون الارتداد إلى عالم الواقع أشبه «باستيقاظ فعلي»، وهذا يفسر لنا ـ فيما يرى سارتر ـ سبب الانزعاج الذي

---

(44) Sartre, The Psychology of Imagination, p. 278.

نشعر به بعد مشاهدة أو تأمل عمل فني، وارتدادنا مرة أخرى إلى عالم الحياة الواقعية، فهو انزعاج يشبه انزعاج الحالم عند يقظته من حلم جميل، وهو انزعاج الوعي المسلوب الغارق في الخيال عندما يتحرر ويتصل فجأة بالواقع، بعد مشاهدة المسرحية أو انتهاء عرض السيمفونية. وهذا الانتقال من الوعي الخيالي إلى الوعي بالواقع هو سبب شعورنا بالغثيان المقزز. ومن هذا يستنتج سارتر: «أن الواقعي لا يكون أبداً جميلاً. فالجمال قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي، وهو ما يعني نفي العالم في بنيته الأساسية. وهذا هو السبب في أنه يكون من الغباء أن نخلط ما هو أخلاقي بما هو جمالي. فقيم الخير تفترض الوجود ـ في ـ العالم، فهي تتعلق بالفعل في المجال الواقعي....... فالقول بأننا نتخذ موقفاً جمالياً إزاء الحياة، يعني أننا نخلط باستمرار بين الواقعي والمتخيل»[45].

حقاً إنه من الممكن أن يحدث موقف جمالي إزاء أحداث أو موضوعات واقعية، ولكن المرء لا بد أن يشعر في هذه الحالة بأن الموضوع الواقعي ينزلق إلى العدم، ولا يصبح موضوعاً لإدراكه الحسي، بل مجرد مماثل للموضوع الخيالي. وهذا يعني أن الموضوع الواقعي لا يصبح موضوعاً للتأمل الجمالي، إلا من خلال فعل من أفعال التحييد أو النفي يجعل الموضوع الواقعي يختفي وراء ذاته، ويظهر باعتباره غير قابل للمس، وبعيد عن منالنا وعن اهتمامنا الواقعي إزائه. وبذلك يصبح التأمل الجمالي مجرداً من كل أغراض نفعية: فالجمال يتعارض مع الرغبة والمصلحة والأغراض الواقعية. وبهذا المعنى يمكن القول بأن الجمال الفائق لأمرأة ما يُذهَب الرغبة فيها، فلكي يرغب فيها شخص ما يجب أن ينسى أنها جملية إلى هذا الحد، أي يجب أن ينظر إليها باعتبارها موضوعاً للامتلاك الفيزيقي الواقعي، ولكي يرى الجمال فيها يجب أن يكف عن النظر إليها على المستوى الواقعي. وعلى نفس النحو فإن التأمل الجمالي يقتضي التجرد من الرغبات والاهتمامات الواقعية، وهذا هو أصل خاصية اللامبالاة indiferrence أو النزاهة disinterestedness التي تميز الخبرة الجمالية، «وهذا هو السبب في أن كانط كان قادراً على القول بأنه يستوي الأمر في خبرتنا بالموضوع الجمالي سواء كان أم لم يكن لهذا الموضوع وجود واقعي، وهذا هو السبب أيضاً في أن شوبنهاور كان قادراً على أن يتحدث عن نوع من إخماد الإرادة»[46].

---

(45) Ibid., p. 281.

(46) Ibid., p. 277.

منظور نقدي

إن استطيقا سارتر الفينومينولوجية، هي محاولة للاستعانة بنتائج تحليله الفينومينولوجي للصورة المتخيلة في فهم طبيعة النشاط الخيالي، ودوره في الخبرة بالعمل الفني. أي أن سارتر يؤسس أولاً ماهية الوعي التخيلي وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا، ثم يبين لنا بعد ذلك ـ وفقاً لنفس المنهج ـ كيف يحدث هذا الوعي التخيلي حينما يكون موضوعه هو: العمل الفني على وجه التحديد. ومن هنا كان سارتر يلتزم بمنهج الوصف والملاحظة عن طريق التأمل الانعكاسي، قبل أن يصدر أحكاماً على العمل الفني والخبرة به. ولم يكن الوصف أو الملاحظة هو الخطوة الوحيدة المميزة لمعالجة سارتر، بل إن كل عناصر المنهج الفينومينولوجي الأساسية الأخرى كانت متضمنة في معالجته، مثل: وصف أسلوب وجود الظاهرة أو ماهيتها، وكشف العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع، وكشف الأسلوب التأسيسي للوعي في فهمه للظاهرة. . . . . . الخ. وقد كان لتطبيق المنهج الفينومينولوجي على الظاهرة الجمالية نتائج هامة، عملت على تخليص الإستطيقا التقليدية من بعض المفاهيم والفروض الخاطئة:

وأول هذه النتائج وأهمها، وصف الخبرة الجمالية **كعملية اتصال جمالي** aesthetic communication. فلقد حاول سارتر ـ كما رأينا ـ أن يقيم جسراً يربط بين خبرة المبدع وخبرة المشاهد، هذا الجسر هو الموضوع الواقعي الذي من خلاله يمكن أن تلتقي الخبرتان عند موضوعهما القصدي. وفهم الخبرة بوصفها عملية اتصال هو إحدى النتائج الضرورية المترتبة على التحليل القصدي للخبرة. ولهذا رأى سارتر أن فكرة النشاط القصدي، هي ما يمكن أن يفسر طبيعة الاتصال الجمالي باعتباره نشاطاً يوحِّد بين فهم المتذوق وفهم الفنان، بحيث يمكن أن يفهم المتذوق العمل الفني على نفس النحو الذي به يفهمه أو يقصده الفنان؛ وبذلك تتحقق موضوعية الفهم أو وحدة القصد.

وهذه الوحدة أو الاتصال بين نشاط الفنان ونشاط المتذوق، تتجلى في أسلوب عرض سارتر لنظريته؛ إذ كان يتحدث عن التذوق حينما كان يفسر الإبداع، ويتحدث عن الإبداع حينما كان يفسر التذوق، فالخبرتان متكاملتان ومتضايفتان: فالفنان عندما يبدع، فإن وعيه يقصد موضوعاً غائباً لا واقعياً (الموضوع الجمالي) عبر الموضوع الفيزيقي الذي يبدعه. ولكن فعل الاتصال التام يتطلب وعياً ثانياً، هو وعي المتذوق الذي يقصد نفس الموضوع اللا واقعي الغائب في فعل التأمل الجمالي. ولأن الموضوع القصدي (الجمالي) يكون غائباً؛ فإن فعل الاتصال يقتضي أن يتخذ المتذوق من الموضوع الفيزيقي أو الوسيط المادي جسراً يوصله إلى قصد الفنان، فالموضوع الفيزيقي هو بمثابة «المعادل المحسوس» للموضوع الجمالي المتخيل،

ودوره أشبه بالدور الذي تقوم به فكرة «المعادل الموضوعي» objective correlative عند إليوت T.S.Eliot،والتي وفقاً لها تصبح القصيدة موضوعاً يعمل على ربط حالتين ذاتيتين، هما: حالة المبدع وحالة المتذوق. وعلى هذا النحو، فإنه في فعل الإبداع الفني ـ عند سارتر ـ يقوم الموضوع الفيزيقي أو المماثل بدور الأداة التي تعمل على توحيد وعيين في فعل اتصال واحد، أي تعمل على توحيد فعلين قصديين حول موضوع قصدي واحد.

إن الفنان يقصد المشاهد، والمشاهد بدوره يقصد الفنان، فكلا القصدين يلتقيان عند الموضوع الجمالي الذي يتأسس على أرضية الموضوع الفيزيقي. ومع ذلك، فلا أحداً منهما يقصد الآخر كذات تجريبية. فالفنان يفترض المشاهد، لا باعتباره ذاتاً هوائية يمكن أن ترى موضوعه القصدي كيفما شاءت أو بطريقة اعتباطية، وإنما باعتباره ذاتاً ترى وفقاً لما يقدم لها في العمل الفني. ولذلك، فإن الفنان يبدع الوسيط الفيزيقي على ذلك النحو الذي به يكون مماثلاً دقيقاً للموضوع، كي يُعين المشاهد على فهم هذا الموضوع. وعلى نفس النحو، فإن المشاهد لا يقصد الفنان كذات تجريبية، فهذه الذات لا يعبأ بها المشاهد، فهو يلتقي فقط بقصد الفنان، وليس بالفنان ذاته. ومن هنا، فإن الفينومينولوجيين جميعاً ـ وهيدجر على اتفاق معهم حول هذه القضية ـ لا يلتفتون على الإطلاق إلى العوامل السيكولوجية ـ أو الاجتماعية ـ في الإبداع ودوافعه عند الفنان، ولا ينشغلون إلا بسؤال واحد هو: **ماذا يبدع الفنان**(*)؟ فالفنان ليس إلا ما يقصده في إبداعه للعمل الفني، وقصده هو ذاته المحايدة التي تظهر لنا. وعلى هذا الأساس فإن الوصف الفينومينولوجي لعملية الاتصال الجمالي، هو ـ في حقيقة الأمر ـ وصف لعلاقة المشاهد بالموضوع الجمالي (الذي هو قصد الفنان).

ورغم أن هيدجر ـ مثل غيره من الفينومينولوجيين ـ يرفض تفسير الإبداع من جهة ذات الفنان، وإنما من جهة الموضوع المُبدَع، فإنه لم يبحث في الموضوع المُبدَع بوصفه نتاج نشاط قصدي للفنان يتصل من خلاله بالمشاهد. ومن هنا ظل مبحث الاتصال الجمالي غائباً في معالجة هيدجر، بينما ظل قضيةً محورية في معالجة سارتر. وفي مقابل ذلك، نجد تشابهاً قوياً ـ كما سنرى فيما بعد ـ بين سارتر وإنجاردن، فيما يتعلق بتفسير الاتصال الجمالي من خلال فكرة القصدية.

ولكن مبحث الاتصال الجمالي لم يكن حكراً على سارتر، ولا على غيره من الفينومينولوجيين، فكثير من الفلاسفة قد بحثوا هذا الموضوع من قبل. فما هو الجديد الذي يمكن أن نلتمسه في معالجة سارتر هنا بوصفها معالجة فينومينولوجية؟

(*) ولهذا السبب عينه تعد معالجة سارتر للإبداع في فن النثر معالجة لا فينومينولوجية؛ لأنها تبحث في السؤال: لماذا يكتب المؤلف؟، وفي ارتباط الأديب بعصره ومجتمعه.

الحقيقة أن معالجة مبحث الاتصال الجمالي من خلال فكرة القصدية، عملت على تأكيد خاصية أساسية، هي فاعلية كل من المبدع والمتذوق في عملية الاتصال، وهي خاصية لم تستطع أن تكفلها النظريات التقليدية التي تناولت مبحث الاتصال الجمالي. ولذلك يقول كايلن: «إن الإبداع حينما يُنظر إليه بوصفه عملية اتصال، فإنه يتم توصيفه بشكل جيد من خلال فروض الفيلسوف الفينومينولوجي»(47).

ويمكن أن نتناول أولاً فاعلية المبدع في عملية الاتصال. وهنا نجد أن كروتشه يجسد أوضح مثال على إخفاق الإستطيقا التقليدية في تفسير فاعلية المبدع في عملية الاتصال؛ ولهذا فإن معالجة كروتشه للإبداع تُظهر ـ في نفس الوقت ـ القيمة الإيجابية في معالجة سارتر، خاصة وأن كليهما يفسر الخبرة الجمالية على أساس من النشاط الخيالي:

فالحقيقة أن وصف سارتر لعملية الإبداع، قد تجنب الخطأ الذي شاع في الإستطيقا على يد كروتشه، وهو: أن الفعل الإبداعي للفنان هو حدس لصورة جديدة، تكون مستقلة عن المعالجة اليدوية للوسائط المادية التي تجسد هذا الحدس. فالتعبير يكون حدساً، والحدس يكون تعبيراً، والمسألة كلها عملية ذهنية(48). فقد رأى كروتشه عملية الخلق الفني على أنها عملية باطنية، أي أن فعل الخلق يحدث في الخيال، ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأي تعامل مع الوسائط المادية، كأن تكون بيانو أو لوحة أو قطعة رخام.... الخ. وبالطبع فإن الفنان لا بد أن يستخدم مادة وسيطة، لكنها ـ في رأيه ـ لا بد أن تكون ضمنية في عقله وباطنه. وعلى هذا النحو يأخذ كروتشه بقول ميخائيل أنجلو: «إن الفنان لا يصور بيده، بل بعقله»، أي أن عملية تحقيق العمل الفني في الخارج externalization ليست هي العملية الأساسية لدى الفنان، بل هي مجرد إعادة إنتاج reproduction لخيالات وصور الفنان، حتى تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع. فهذا الموضوع الفيزيقي إنما هو مجرد أثر يقود المتذوق إلى عملية إعادة خلق، وإلى أن يعيد في خياله رؤيا الفنان»(49).

والنظرة المتسرعة قد لا تفطن إلى وجود اختلافات جوهرية هنا بين كروتشه وسارتر، خاصة وأن كليهما ـ وهذا قصور واضح في نظريتيهما ـ قد نظر إلى الموضوع الفيزيقي على أنه أداة أو وسيلة تقود المتذوق إلى الصور المتخيلة لدى الفنان. إلا أن سارتر ـ بخلاف كروتشه ـ لم ينظر إلى دور الوسيط الفيزيقي في فعل الإبداع، على أنه دور ثانوي ولاحق على الإبداع نفسه، والذي كان كروتشه يعتقد بأنه يتم في الخيال.

---

(47) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic,** p. 66.

(48) Ibid., p. 56 F.

(49) انظر: د. أميرة مطر، مقدمة في علم الجمال، ص 122, 123.

فالفنان عند سارتر لا يبدع صوره المتخيلة إلا من خلال وسيط مادي، وإن شئنا الدقة لقلنا إن الفنان ـ عند سارتر ـ لا يبدع صوراً متخيلة على الإطلاق، إنه يبدع فحسب موضوعاً فيزيقياً يعمل كمماثل للصورة المتخيلة، أي من طبيعته أن تكون له القدرة على أن يستحضر الصورة المتخيلة لمن أراد أن يستحضرها من خلاله. وهكذا فإن الإبداع يبقى دائماً إبداعاً للوحة أو لقصيدة أو لسيمفونية تزورها الصورة المتخيلة من آن لآخر، كلما قصدها المشاهد. وفي هذا يقول سارتر: «..... ينبغي أن نفهم اللوحة باعتبارها شيئاً مادياً يزوره من آن لآخر (أي في كل مرة يتخذ فيها المشاهد موقفاً جمالياً منها) صورة متخيلة لا واقعية، هي بدقة الموضوع الذي تصوره اللوحة»[50]. وإذا كان الفنان يبدع موضوعاً فيزيقياً لا صورة متخيلة (لأن الصورة المتخيلة لا تنتقل إلى مستوى التحقق الفعلي)، فإن ذلك يعني أن الإبداع يكون دائماً تعاملاً مع وسائط مادية، فالحدس الفني ـ كما يؤكد كثير من الفنانين ـ ينشأ من معالجتهم اليدوية للوسائط المادية، وهذا يعني أيضاً أن الفنان يرى بيديه. وهكذا نستطيع القول بأن الصورة المتخيلة ـ عند سارتر ـ ليست مكتملة وسابقة على فعل التنفيذ، وإنما هي متزامنة معه، فالفنان لا يخلق أبداً صورة متخيلة تامة في الوعي ثم يجسدها، بل إن الصورة المتخيلة تُخلَق أو تُوضَع أثناء فعل التنفيذ، وأثناء فعل التأمل الجمالي.

حقاً إن كروتشه ينسب إلى الحدس نوعاً من النشاط والفاعلية[51]، ولكنه نشاط وفاعلية زائفة تجري في العقل الإنساني فحسب، فالفاعلية هنا هي قدرة على إنتاج صور متخيلة، والتعبير هنا يكون حدسياً، أي يحدث برمته في الخيال. وفي مقابل ذلك نجد أن التعبير عند سارتر يكون دائماً تعبيراً بوسائط مادية محسوسة. ولهذا يقول كايلن: «إن إستطيقا سارتر ـ مثل إستطيقا سوزان لانجر ـ هي واحدة من فلسفات الجمال التي تؤكد على فعالية المبدع»[52]. وقد ترتب على خطأ كروتشه هذا خطأ آخر ـ تخلصت منه إستطيقا سارتر ـ وهو أن التواصل بين المشاهد والمبدع أصبح مقطوعاً أو على الأقل غير تام؛ لأنه إذا كان الإبداع يتم في خيال الفنان، وإذا كان التعبير هو فعل من أفعال الحدس التخيلي، وليس تعبيراً بالوسائط المادية، فما الذي يضمن أن تقود هذه الوسائط المشاهد إلى تعبير الفنان الحدسي وصوره الخيالية.

ولو انتقلنا إلى خبرة المشاهد، لوجدنا أن سارتر يضفي عليها أيضاً صفة الفاعلية، وقد كان هذا نتاجاً ضرورياً لتحليله القصدي للخيال والإدراك الحسي: فقد رأى سارتر أن الإدراك الحسي والتخيل هما فعلان قصديان مختلفان، فالإدراك الحسي

---

(50) Sartre, **The Psychology of Imagination,** p. 275.

(51) انظر في ذلك: د. أميرة مطر. **فلسفة الجمال**، ص178وما بعدها.

(52) Kaelin, op. cit., p.57.

يكون فيه الوعي سلبياً إزاء موضوعه، أما في التخيل فإن الوعي يكون خالقاً لموضوعه. ولما كانت خبرة المشاهد هي في المقام الأول تخيلية؛ فإنها بالتالي تنطوي على فاعلية وإيجابية. فالموضوع الجمالي الخيالي لا يكون معطى في اللوحة، وإنما المعطى هو الموضوع الفيزيقي؛ ولذلك فإن المشاهد يقوم بخلق أو بعملية تأسيس للموضوع الجمالي غير المعطى بشكل مباشر. وفكرة الانتقال مما هو معطى إلى ما هو غير معطى، هي فكرة متأصلة في قلب المنهج الفينومينولوجي نفسه، بشرط ألا نفهم هذا الانتقال على أنه وثبة أو انتقال فجائي، وإنما باعتباره كشفاً تأسيسياً. وسارتر يتحدث عن هذا الجهد والفاعلية التي تميز موقف المشاهد في فقرة تستحق الاقتباس برمتها:

«إن الجمال ليس واحدياً monadic. فهو يتطلب اتحادا بين وحدتين: أحداهما مرئية، والأخرى خفية. فلو أننا عملنا بجهد جهيد على أن ننفذ إلى ماهية عمل فني ما بنظرة واحدة، فإن الموضوع سوف يتضاءل إلى مرئيته الخامدة، فالجمال سوف يزول ولن يبقى عندئذٍ سوى زخرفة. ويمكن أن نقول بعبارة أخرى أكثر دقة: إن الوحدة التي يبحث عنها المصور والمشاهد يمكن أن تتحقق من إعادة التأليف المستمر لحضور معين. وهذا الحضور بدوره يمكن أن يوصل لنا وحدته التي لا تنحل، فقط من خلال الوسيط الفني، ومن خلال التحامه بجهودنا وجهود المصور من أجل تأسيس أو إعادة تأسيس جمال كل واحد»[53].

وهكذا يرى سارتر أننا يجب دائماً أن نكتشف الأساليب التي سلكها الفنان، وأن نقتفي الخطوط ودلالات البقع اللونية والإيقاعات، ومعنى هذا أن عين المشاهد لن تتوقف حركتها حتى تكتشف حضور الوحدة اللا مرئية[54].

إن هذه العبارات هي نفس العبارات التي سيقولها ميرلوبونتي فيما بعد، وخاصة في فلسفته المتأخرة، حينما كان يحاول التخلص من فكرة واحدية التعبير الجمالي المتمركز على السطح المحسوس، بأن يجعل التعبير الجمالي كائناً في نوع من الوحدة بين المرئي واللامرئي.

وربما تبدو نبرة سارتر هنا قريبة أيضاً من نبرة هيدجر حينما يتحدث عن التكشف الفني، كعملية تتحقق من خلال جلب الموجود من خفائه أو تحجبه. إلا أن ما يميز سارتر عن هيدجر في هذا الصدد، هو موقفه من دور المشاهد: فقد رأى هيدجر أن عملية التكشف الفني تحدث داخل العمل الفني، فالعمل الفني يكشف بذاته عن معناه أو دلالته دون أن يكون للمشاهد دور إيجابي في هذه العملية، وقد كان هذا راجعاً ـ كما أشرنا مراراً ـ إلى فكرة التأسيس الذاتي للظواهر. أما سارتر فقد رأى أن

(53) Sartre, **Essays in Aesthetics**, p.164.

(54) Ibid., loc. cit.

ظهور الموضوع الجمالي يعتمد على الاتجاه الذي يتخذه المتذوق إزاء العمل الفني، فالدلالة الجمالية ليست ظاهرة مكتملة ومتحققة ذاتياً داخل العمل الفني، وإنما تحققها يتطلب جهداً وموقفاً خاصاً إزاء العمل. ولذلك فإن التعبير الفني ليس «تكشفاً»، وإنما هو «كشف»، أي نشاط وفاعلية قصدية يقوم فيها المشاهد بتأسيس الموضوع الجمالي اللامرئي، ويستحضره من خلال المرئي.

كذلك يتضح هذا الطابع الإيجابي في موقف المشاهد، عندما يفسر سارتر المتعة الجمالية من خلال فكرة القصدية. فالمتعة الجمالية هي نمط من أنماط الانفعالات أو المشاعر القصدية. إنها مشاعر موجهة وليست تأثراً سلبياً، فالمتعة الناتجة عن شم رحيق الزهور أو مشاهدة منظر جميل في الطبيعة، ليست متعة جمالية؛ لأنها ليست قصدية، فالمتعة الجمالية تقتضي أن يكون المشاهد فاعلاً لا منفعلاً، فهي متعة مصاحبة للوعي الذي يقصد موضوعه على مستوى الخيال.

* * *

ورغم كل هذه النقاط الإيجابية في معالجة سارتر، فإن تفسيره للخبرة ينطوي على قصور واضح: فرغم أنه يضفي عنصر الفاعلية على نشاط المتذوق، فإن هذا النشاط يسير في اتجاه واحد أو نحو غاية واحدة هي الموضوع الخيالي. حقاً إن الموضوع الخيالي لا يمكن أن تقوم له قائمة في وعي المبدع أو المشاهد إلا من خلال الموضوع الفيزيقي. إلا أن هذا الموضوع الأخير يظل دائماً مجرد مناسبة للموضوع الأول، أو أداة تفقد قيمتها حينما توصلنا إلى غايتنا، طالما أنها لا تنطوي على هذه الغاية في باطنها. وفي هذه الحالة، فإن المتعة الجمالية لا تكون صادرة عن العنصر المحسوس، وإنما عن تأمل الخيالي الذي يكون بطبيعته خارج هذا المحسوس. وبذلك تبقى الخبرة عند سارتر - رغم دعواه - **واحدية البعد**؛ فالمحسوس عنده لا يوجد جنباً إلى جنب مع الخيالي أو المعاني المتمثلة، ومع الشعور كعناصر متنوعة لخبرة مركبة واحدة، وإنما تكون هذه العناصر منصهرة في البعد الخيالي للخبرة.

وهذا القصور في معالجة سارتر للخبرة الجمالية، متأصل في قلب التحليل الفينومينولوجي للصورة المتخيلة. ولذلك فإن توضيح هذا القصور يستلزم بيان منشؤه في تحليل سارتر الفينومينولوجي للخيال نفسه، فعلى هذا الأساس فقط يمكن أن يصبح نقد إستطيقا سارتر ساري المفعول:

إن الخطأ الجوهري في معالجة سارتر للخيال، هو ذلك الفصل الحاسم بين

الإدراك الحسي والخيال ـ فلنحاول أن نتتبع هذا الخطأ لنرى كيف انتقل إلى النظرية الجمالية:

لقد رأى سارتر أن الصورة المتخيلة تختلف عن المدركات الحسية، وهو اختلاف يرجع إلى بنية الوعي القاصد في الحالتين: ففي فعل التخيل، فإن الوعي يخلق موضوعه الخاص، أما في فعل الإدراك الحسي، فإن الوعي يُوضَع أمام موضوع ما. ولكن سارتر لم يبين بذلك كيف يتصل الوعي بالمحسوس، وكيف يتأثر به. فالوعي يبقى دائماً بمنأى عن تأثير المحسوس، إنه يلاحظه فحسب باعتباره موضوعاً لمعـــرفتـه.

فسارتر قد حصر نفسه منذ البداية في مقولتين تفسيريتين، هما: مقولة «الوعي كوجود لذاته»، ومقولة «الأشياء أو المدركات الحسية كوجود في ذاته»، وهذه الأونطولوجيا الثنائية تنطوي على افتراض مسبق أفسد معالجته الفينومينولوجية. ولذلك يرى دي فايلنز Alphonse deWaelhens أن سارتر لم ينجح أبداً في إيجاد انسجام بين هذه الأونطولوجيا الثنائية والمنهج الفينومينولوجي، وأن إصرار سارتر على التمسك بهذه الأونطولوجيا قد ألحق بالفينومينولوجيا أضراراً خطيرة. ولذلك فإنه لم يستطع أن يبين لنا كيف يتحقق الاتصال بين الوعي والعالم، أو بين الذهن والبدن. ومن هنا أيضاً كان إخفاق سارتر في إيجاد علاقة بين الخيال والإدراك الحسي، فالصورة المتخيلة لا علاقة لها بالمُدرَك الحسي؛ لأنها تنتمي إلى الوعي من حيث هو وجود لذاته، وتبقى منفصلة عن المُدرَك الحسي من حيث هو وجود في ذاته. ولذلك فإن سارتر ـ فيما يرى كايلن ـ قد بين لنا فحسب أن مبحثي الخيال والإدراك الحسي منفصلان، فاهتمامه قد انصب على فصل المشكلتين(55).

هذا الانفصال إذن هو القصور الرئيسي في معالجة سارتر، فهو عندما كان يصف الصورة المتخيلة كان يعزلها دائماً عن المحسوس. حقاً إن سارتر قد ذهب إلى القول بأن المتخيَّل يتأسس على أرضية العالم الواقعي، ولكنه يتأسس عليه بأن ينفيه، أي يعدمه؛ ولذلك فإن هذه العلاقة بين المتخيل والواقعي، هي في حقيقة الأمر «**علاقة فصل، وليست علاقة وصل**» إن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير. ولا شك أن هناك الكثير من الاعتراضات التي يمكن أن تثار ضد موقف سارتر هنا:

لقد رأى سارتر أن من الاختلافات الجوهرية بين التخيل والإدراك الحسي هو أن التصور يكون معطى ومتشكلاً برمته في فعل التخيل. ولكن ما هو مصدر تصوراتنا، إن

---

(55) Kaelin, op.cit., p.46 f.

لم تكن هي الخبرات السابقة التي كانت تنتمي إلى الإدراك الحسي؟!

وإذا كانت الصورة المتخيلة كموضوع لمعرفتي، تكون منقطعة الصلة بكل ما عداها من موضوعات أخرى، وبالتالي لا تعلمنا شيئاً جديداً، فما هي قيمة هذه المعرفة التي ليست لها علاقة بأية معرفة أخرى؟!

ولا شك أن هناك العديد من الأمثلة التي تخالف وصف سارتر للصورة المتخيلة كموضوع منفصل عن سائر الموضوعات الواقعية. فالواقع أننا لا نستطيع أن نفكر في صورة متخيلة أو نصفها بمعزل عن خصائص أو مظهر الموضوع الذي ترتبط به: فعندما استدعى - على سبيل المثال - الصورة المتخيلة لإنسان ما كما رأيته بالأمس، فإنني أركز انتباهي على الهيئة التي بدا عليها، وأفكر فيه من حيث مظهره المرئي، وقد أركز على ما قاله، وعلى النبرة التي تحدث بها، محاولاً أن أخمن المعنى الذي قصده من خلال استدعاء نبرات صوته، وبالمثل، فعندما أحاول أن أستدعي لحناً ما، فربما يكون من الضروري أن أغنيه صوتياً أو أعزفه، وهذا يعني أنني احتاج أن أسمعه، حتى لو كنت أسمعه في رأسي فقط[56].

وسارتر يفصل بين الموضوع المتخيل والموضوع المدرك، على أساس أن الأول يكون لا واقعياً، بينما يكون الثاني واقعياً. ولكن من الباحثين من لا يوافق سارتر على هذه التفرقة، ويرى أن الموضوع المتخيل يكون فحسب موضوعاً ممكناً، أي يحتمل أن يكون له وجود أو لا يكون له وجود. وعلى ذلك فإن الموضوع المتخيل يمكن أيضاً أن يكون موضوعاً لخبرتنا الإدراكية، وكل ما هناك أنه من حيث كونه متخيلاً يكون غائباً فحسب عن إدراكي الحسي في هذه اللحظة التي أقوم فيها بتخيله. وهذا يظهر بوضوح في حالة التذكر؛ لأن التذكر يكون مؤسساً على إدراك حسي لموضوع واقعي. وهكذا فإن الموضوع المتخيل يمتلك حالة وجودية خاصة به، وهي حالة الإمكانية المحضة pure possibility، التي لا يمكن أن نصفها من جهة الواقعية أو اللاواقعية، فالتخيل يعني وضع موضوع بوصفه ممكناً فحسب ولا أكثر من ذلك، فنحن لا نصفه باعتباره واقعياً أو لا واقعياً، ولا حتى موضوعاً نكون محايدين إزاءه[59].

وعلى أية حال، فإننا نستطيع أن نلحظ أن كل نقد لمعالجة سارتر للخيال، كان يدور حول هذا الفصل الحاسم الذي اصطنعه سارتر بين المتخيل والمدرك، وكان

(56) Mary Warnock, **Imagination** (Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1976) p.172.

(57) Edward Casey, «Imagination:Imagining and the Image», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 31 (XXXI), No. 4, p.1971, p. 478 f.

يحاول أن يثبت في نفس الوقت أن الخيال ليس مقطوع الصلة بالعالم، بل هو إحدى طرق تفكيرنا في العالم والموضوعات الكائنة فيه، فالصورة المتخيلة هي صورة لشيء ما، ونحن نتعرف عليها من خلال علاقاتها بالأشياء الأخرى. ولا شك أن التخيل يتجاوز **المحسوس المحض**، ولكنه يتجاوزه إلى المحسوس وقد أصبح متعقلاً ومشبعاً بالفكر.

* * *

ويمكن الآن أن نبين كيف أدى هذا الفصل القاطع بين المحسوس والمتخيل إلى قصور في النظرية الجمالية عند سارتر، مما جلب عليه نقداً مريراً. وهنا نلاحظ منذ البداية أن الخطأ الجوهري في تفسير سارتر لخبرة المشاهد لا يكمن في أنه يفسر هذه الخبرة من خلال فكرة النشاط الخيالي، وإنما يكمن في أنه حصر هذه الخبرة داخل حدود الخيال، ولم يبين لنا كيف يمكن أن يتأصل المتخيل في المحسوس ويرتبط به في لحظات التأمل الجمالي. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن خطأ سارتر هو أنه قد استبعد الإدراك الحسي من خبرة المشاهد، ولم يعده من مكونات هذه الخبرة، بوصفها خبرة جمالية.

ويعد نقد دوفرين لسارتر في هذا الصدد على جانب كبير من الأهمية؛ لأنه نقد موجه من فيلسوف فينومينولوجي؛ ولأنه قد شغلته نفس المشكلة.

ودوفرين يتناول نظرية سارتر باعتبارها إحدى المحاولات الفينومينولوجية الهامة في تفسير وجود الموضوع الجمالي[58]، فسارتر ـ بنظريته عن الموضوع الجمالي بوصفه موضوعاً متخيلاً ـ كان يحاول أن يجد طريقاً ثالثاً يحسم به الجدل الدائر بين النفسانية والواقعية. فالنفسانية psychologism لا ترى للعمل الفني بنية مستقلة عن كونه موضوعاً مدركاً، والواقعية realism من حيث هي مضادة للنفسانية antipsychologism ترفض اختزال العمل الفني إلى مجرد تمثل؛ لأن الخبرة تلتقي بواقعية موضوعها، فالعمل الفني هو شيء له بنيته المستقلة تماماً عن الإدراك. ولكن هذا الاتجاه الأخير لا يحل المشكلة إلا بالنسبة للعمل الفني فحسب، وليس بالنسبة للموضوع الجمالي (أي العمل الفني من حيث هو مدرك). ومن هنا تأتي أهمية محاولة سارتر كمحاولة فينومينولوجية تتجاوز النفسانية وضدها من الواقعية في وقت واحد: فسارتر يحاول حل هذا التعارض من خلال نظرية تميز بين الموضوع الجمالي والموضوع المدرك، فالموضوع الجمالي لا يوجد كمجرد تمثل في الإدراك الحسي،

---

(58) Dufrenne, **The Phenomenology of Aesthetic Experience,** See: p.200 ff.

ولا يوجد في نفس الوقت كشيء، أي نسيج مادي وبنية مستقلة عن الوعي: إنه باختصار يوجد كموضوع خيالي. وهكذا رأى سارتر أن العمل الفني هو شيء، ولكنه كموضوع جمالي يكون شيئاً متخيلاً، فالسيمفونية هي ما أتخيله عندما أسمعها، وليست هي ما أسمعه. والموضوع المدرك يكون حاضراً وماثلاً في شيئيته، ولكنه يكون خيالياً لا واقعياً في معناه، هذا المعنى هو الموضوع الجمالي.

والمشكلة تنشأ ـ كما لاحظنا من قبل ـ حينما نحاول تطبيق هذا الوصف على الفنون اللاتمثيلية non - representational arts، مثل المعمار والموسيقى. فهل يمكن القول بأن الكاتدرائية تكون شيئاً آخر أكثر من كونها كتلة من الحجر الواقعي، الذي يشرف على المنازل المحيطة؟ إن سارتر نفسه يسوق هذا التساؤل، وهذا يعني أنه كان واعياً بالإشكال. ولكن سارتر ـ فيما يرى دوفرين ـ يجيب على هذا السؤال بطريقة غير مباشرة، بأن يتناول حالة أقل إرباكاً، وهي الموسيقى. ومع ذلك، فإن دوفرين يتكفل ـ نيابة عن سارتر ـ بالرد على تساؤله، فيقول بأن الكاتدرائية ـ مثل الموسيقى ـ تعبر عن معنى أو فكرة هي فكرة الكاتدرائية نفسها. والفكرة هنا ليست تصوراً concept يكون بمثابة تعريف عام، ولكنها روح تسري في الموضوع. وهذا هو السبب في أن التصور يمكن أن نجده فقط في تلك الموضوعات الشائعة المبتذلة، وليس في الموضوعات الجمالية كما يبين فاليري Valéry في معرض تمييزه بين المنزل والمعبد.

ومن هذا نرى أن دوفرين ليس لديه اعتراض على سارتر حينما ينسب معنى أو موضوع إلى الفنون اللا تمثيلية، ولا على تمييزه بين المعنى ومادة العمل بالنسبة لهذه الفنون. فالواقع أن الفنون جميعاً ـ حتى حينما لا تمثل شيئاً ـ يكون فيها موضوع، هو بدقة الموضوع الجمالي الذي يكون متميزاً عن مادة العمل، مثل: نسيج اللوحة، أو الحجر في الكاتدرائية، أو إيماءات الممثل. فما هو إذن اعتراض دوفرين على موقف سارتر؟

إن اعتراض دوفرين ينصب أساساً على طبيعة العلاقة التي يصورها سارتر بين الشيء المادي والموضوع الجمالي: فالشيء المادي هو موضوع واقعي، يكون مجرد واسطة أو وسيلة لظهور الموضوع الجمالي المتخيل اللاواقعي. ونقد دوفرين لسارتر هنا يستحق الأقتباس:

«وهكذا، فإن الشيء الذي يصنعه الفنان ـ والذي يتحقق أحياناً من خلال تزامل جهد الفنان مع العارضين للعمل الفني (كالممثلين أو العازفين) ـ يكون وسيلة فحسب لظهور الموضوع الخيالي. ويكون الإدراك الحسي مجرد مناسبة للتخيل. ولكن إذا كان ذلك صحيحاً فما الذي يجعل الشيء المُدرك قادراً على أن يستدعي بشكل دقيق نفس

الصورة المتخيلة التي استحوذت على الفنان دون غيرها من الصور؟ وإذا كان التأمل الجمالي حلماً مغرياً، فكيف يمكن للمرء أن يسيطر على هذا الحلم؟ ألا يجب أن يكون الخيالي متأصلاً بشكل ما في الشيء المدرك....... بحيث نقول إن اللحن يجب أن يكون في الأصوات المدركة كي يمكن تمثله كفكرة، وإن شارل الثامن يجب أن يكون على نسيج اللوحة كي يمكن فهمه بوصفه شارل الثامن؟ وبعبارة أخرى يمكن القول بأن العلاقة بين شيء واقعي وشيء لاواقعي لا يمكن أن يكون ارتباطاً عارضاً بين الشيء المدرك والمتخيل. فالعلاقة يجب أن تفهم بوصفها ارتباطاً بين إشارة ودلالة(*). sign and significance فالتعارض بين الشكل والأرضية(**) لا ينبغي التشديد عليه إلى حد خلق قسمة ثنائية بين الشيء المُدرَك والمتخيل. فلا ينبغي تحطيم وحدة الموضوع الجمالي لمصلحة الخيالي، وهو ما سوف يجعل الجمالي واحدى البعد monopolize the aethetic. فما يكون جميلاً، إنما هو الموضوع بكليته، حتى إذا كانت وحدته تضمر التباساً لا يمكن رفعه، ويبلغ حداً يكون فيه المعنى ميالاً لأن يفصل نفسه عن هذه الوحدة»(59).

وعلى هذا الأساس يرى دوفرين أن هناك خطأين يمكن أن يأخذهما على سارتر:

والخطأ الأول هو: التوحيد بين الموضوع الجمالي والموضوع الخيالي، فهو يماثل الموضوع الجمالي بالموضوع المتمثل منظوراً إليه بوصفه صورة متخيلة. ومرد هذا الخطأ أن سارتر بعد أن أسس نظرية «صورة البورتريه بوصفها صورة متخيلة» the image - portrait، فإنه يمد نطاق هذه النظرية إلى «لوحة البورتريه بوصفها موضوعاً جمالياً»، وبذلك فإنه يؤسس إستطيقا على نظرية في الخيال.

وهذا الخطأ الذي يأخذه دوفرين على سارتر يمثل ـ بالنسبة لنا ـ أحد سببين رئيسيين ألحقا ضرراً بإجراء سارتر للمنهج الفينومينولوجي داخل الإستطيقا. فرغم أن

(*) يفهم دوفرين الإشارة بالمعنى الذي يفهمه ميرلوبونتي، فالإشارة ـ بخلاف الرمز symbol ـ يكون معناها أو دلالتها متضمنة فيها.

(**) من الواضح أن دوفرين يلمح هنا إلى العلاقة التي افترضها سارتر بين الموضوع الخيالي والموضوع الفيزيقي داخل بنية الصورة المتخيلة، حينما ذهب إلى القول بأن المتخيل يتأسس على أرضية أو خلفية العالم. فسارتر يشدد على هذه العلاقة إلى حد خلق تعارض أو تباعد تام بين المتخيل والشيء المُدرَك، أو بين الشكل والأرضية. فالشكل أو الصورة المتخيلة تتأسس على أرضية العالم بأن تعدمه وتنفيه، والعكس صحيح: أي أن كل منهما يبطل الآخر، فالأرضية (أو الموضوع المُدرَك) تبطل أو تحجب الشكل (أو الصورة المتخيلة) حينما تكون موضوعاً لإدراكنا، والشكل أو الصورة تنفي الأرضية حينما تستحوذ على خيالنا. ومثل هذا يمكن أن يقال بالنسبة للوحة.

(59) Ibid., p.203.

سارتر كان ملتزماً بمنهج الوصف والملاحظة في بحثه الجمالي وليس فحسب في بحثه للصورة المتخيلة، فإن هذا الوصف كان منقاداً منذ البداية بافتراض مسبق، وهو الاعتقاد بأن الموضوع الجمالي له بنية الصورة المتخيلة. والوصف عندما ينقاد أو يوجهه افتراض مسبق؛ فإنه لا يمكن أن يصبح محايداً تماماً. أما السبب الآخر الذي ألحق ضرراً بإجراء سارتر للمنهج الفينومينولوجي، فهو تلك الثنائية الأونطولوجية التي أشرنا إليها فيما سبق، فهي افتراض مسبق كان متحدداً في ذهن سارتر منذ أول صفحة كتبها في مؤلف «الخيال» وهو افتراض عمل على تدعيمه من خلال دراسته للخيال.

أما الخطأ الثاني الذي يأخذه دوفرين على سارتر، فهو التوحيد بين اللا واقعي والخيالي في هوية واحدة. فاللا واقعي في العمل الفني ليس عنصراً متخيلاً ينأى عن الإدراك الحسي. حقاً إنه لمن الممكن القول بأن المعنى يكون لا واقعياً، ولكن فقط إذا كنا نعني بذلك أن الموضوع ليس كائناً في العالم الواقعي، تماماً مثلما أن هاملت الذي يمثله لورانس أو ليفييه ليس هو هاملت الحقيقي، ومثلما أن المرء لا يرفع مظلته الواقية من المطر عندما يسمع العاصفة في سيمفونية بيتهوفن السادسة. ويمكن القول بتعبير أكثر عمقاً: إن هذه اللا واقعية تنتج من تجاوزالواقع، ومن أنها لا تكون في متناولنا، وغير قابلة للتعبير. فهناك في هاملت الذي يقدم لي أو في السيمفونية التي أسمعها، شيء ما لا يمكن أن أتيقن من فهمه أو أن أجعله واضحاً؛ لأن العمل يكون خصباً للغاية، بينما حسي فقير للغاية[60].

والذي يريد أن يخلص إليه دوفرين هنا هو أن اللا واقعي لا ينشأ من التخيل، أي من وعي مسلوب شارد، فاللاواقعي يتطلب وعياً منتبهاً للشيء المدرك. وليس مصدر المتعة التي نستشعرها في التأمل الجمالي، هو ابتعادنا عن الواقعي والحياة اليومية، فحالة السحر التي تستولي علينا يكون مصدرها الإدراك الحسي وليس الخيال. ولذا يقول دوفرين: «وحيث أن اللا واقعي ـ كمعنى للموضوع الجمالي ـ لا يؤسس مجالاً خيالياً، فإنه يسكن داخل الموضوع الجمالي، فالمعنى يكون مباطناً في الشيء. فالموضوع الجمالي يكون وحدة واحدة، واللا واقعي يكون شيئاً؛ فقط لأنه يكون مؤسساً في الواقعي، في الشيء المدرك، تماماً مثلما أن الروح تكون في البدن وتتجلى من خلال البدن»[61].

وهكذا يرى دوفرين أن الموضوع الجمالي ليس مجرد شيء، وفي نفس الوقت ليس موضوعاً متخيلاً، إنه شيء ومعنى في وقت واحد. والوعي في التأمل الجمالي، لا يكون مطلوباً ليخلق المعنى فجأه عندما يقرر أن يقوم بالتخيل، وإنما ليكتشف هذا

---

(60) Ibid., p. 204.

(61) Ibid., Loc. cit.

المعنى فيما يدركه حسياً ـ فالمعنى أو الصورة المتخيلة ليست شيئاً يزور الشيء المُدرَك، وإنما يكون كائناً فيه.

غير أنه لم يكن كل نقد لمعالجة سارتر على هذا المستوى من العمق والدقة. ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك بنقد كايلن لسارتر هنا، فكايلن ـ متفقاً مع مس ماكدونالد Miss MacDonald ـ يوجه نقداً لسارتر على أساس أنه يميز بين موضوع فيزيقي وبين موضوع جمالي أو معنى ومضمون تعقلي. فهذا التمييز ـ فيما يرى كايلن ـ يصلح بالنسبة للفنون التمثيلية فقط، فالموضوع الجمالي كمعنى يقصده الموضوع الفيزيقي لا يصدق على الفنون اللا تمثيلية، وهي تلك الفنون التي تسمى فنوناً خالصة مثل: أغلب أعمال الموسيقى، وبعض أنواع النحت والتصوير والمعمار، فهذه الأعمال لا تعني شيئاً وراء ذاتها، بل إنها لا تعني شيئاً على الإطلاق. فالفن التجريدي في التصوير «لا يعني شيئاً»: فلوحة البورتريه «تعني» موضوعها، «فبعض لوحات موندريان mondrian ـ على سبيل المثال ـ هي مجرد شكل هندسي قد تم إنجازه بواسطة المعالجة اليدوية للسطح. هذا الشكل لا يعني شيئاً، إنه يكون فحسب. وسبب قصور الإدراك الحسي النقدي لسائر أعمال موندريان هو أن الناس دائبون على البحث في أعماله عن شيء ما يمكن مشاهدته بعين العقل لا بعين البدن. وهكذا رأى كايلن أن تحليل سارتر الفينومينولوجي يعد مفهوماً فقط بالنسبة للفنون التمثيلية، ولكنه لا يسري على سائر الفنون[62].

ونقد كايلن هنا يفتقر إلى الدقة؛ لأنه يغفل عن وجه القصور الحقيقي في معالجة سارتر. فليس العيب عند سارتر هو أن تمييزه بين موضوع فيزيقي وموضوع جمالي، أو بين نسيج مادي texture ومعنى متمثّل، لا يسري على سائر الأعمال الفنية. بل إن التحليل الفينومينولوجي الهوسرلي قد علمنا أن نميز بين الموضوع الواقعي والموضوع القصدي، وهذا التمييز يظل ساري المفعول داخل الأعمال الفنية، حيث ينبغي أن نميز دائماً بين موضوع فيزيقي وبين معنى أو دلالة جمالية. ودوفرين نفسه يؤكد على هذا التمييز قائلاً: «إنه لمن الضروري أن نؤكد على أن الموضوع الجمالي يتجاوز الموجود المُدرَك»[63]. حقاً إن دوفرين يرفض ـ كما رأينا ـ القول بأن الموضوع الجمالي يكون خيالياً أو لا واقعياً بالمعنى السارتري، إلا أنه في نفس الوقت يرى «أن الموضوع الجمالي لا يمكن اختزاله إلى وجود الشيء»[64].

---

(62) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic,** p.83 ff.

(63) Dufrenne, op. cit., p.285.,

(64) Ibid., loc.cit..

هذا التمييز بين موضوع فيزيقي وموضوع جمالى أو معنى في العمل الفني، هو تمييز يصدق على كل الفنون بما في ذلك تلك الفنون التي نسميها فنوناً لا تمثيلية. ولذلك فإننا لا ينبغي أن نغالي في التفرقة بين فنون تمثيلية وفنون لا تمثيلية، مثلما أننا لا ينبغي أن نفرط في التمييز بين فنون مكانية وفنون زمانية. حقاً إن التحليل الفينومينولوجي يعلمنا دائماً أن ندرس الاختلافات الدقيقة الكائنة بين الظواهر، ولكنه في نفس الوقت يعلمنا أن ندرس العلاقات الكائنة بينها.

وهكذا، فإن الاختلافات الكائنة بين الفنون كما يعلمنا إنجاردن ليست اختلافات جوهرية بين نمطين من الفنون، وإنما هي اختلافات في الوسائط المادية، وفي أسلوب العلاقات الداخلية الكائنة بين موضوعاتها الفيزيقية ودلالتها أو موضوعاتها المتمثلة. والحقيقة أنه ليس هناك فن لا ينطوي على معنى أو دلالة، وإلا استحال العمل الفني - على حد تعبير سارتر - إلى مجرد زخرفة. وحتى البناء المعماري نفسه ينطوي على معنى وليس مجرد موضوع فيزيقي، ويكفي هنا أن نسترجع وصف هيدجر للمعبد بوصفه تعبيراً عن العالم الإلهي. وحتى الفن التجريدي الخالص، هو أساليب متنوعة في التعبير عن رفض العالم كما يقول سارتر.

فليس خطأ سارتر إذاً أنـه يميز بين موضوع فيزيقي وموضوع جمالي متمثل بالنسبة لكل الفنون، وإنما الخطأ في معالجته - كما أكدنا على ذلك مراراً - هو أنه يوحد بين الموضوع الجمالي والموضوع الخيالي اللا واقعي؛ وبالتالي يفصل تماماً هذا الموضوع الجمالي عن الموضوع الواقعي. وفي هذه الحالة لا يصبح للإدراك الحسي دور في الخبرة الجمالية. وهذا الخطأ قد تجسد منذ البداية في وصفه لصورة البورتريه كصورة متخيلة image - portrait. حقاً إننا نسلم مع سارتر بأن هناك في لوحة شارل الثامن موضوعاً واقعياً هو نسيج اللوحة والخطوط والألوان، وأن هناك موضوعاً جمالياً متمثلاً هو شارل نفسه، إلا أن قول سارتر بأن شارل كموضوع جمالي سوف يبقى حتى بعد احتراق اللوحة، إنما هو قول لا يمكن قبوله بأي حال: فالصورة الجمالية - حتى وإن سلمنا بأنها صورة متخيلة - لا تكون مفارقة أبداً للعنصر الواقعي، أعني أن شارل كموضوع جمالي يكون متجسداً في تلك الإيماءة، وفي تلك النظرة، والسحنة، على نحو ما صورتها ضربات فرشاة فنان بعينه. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن كون الموضوع الجمالي ليس هو الموضوع الواقعي، لا يعني أبداً أنه يكون منفصلاً عن هذا الموضوع الواقعي، وإنه يفهم على مستوى الخيال فحسب.

وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى المقطوعة الموسيقية. حقاً إن الموسيقى لها زمانها الباطني الخاص، ولكن هذا لا يعني آن السيمفونية تكون صورة متخيلة أو كياناً لا واقعياً منفصلاً عن موضوعها الفيزيقي. فالموضوع الموسيقي - كما يقول

دوفرين ـ هو معنى لا يمكن فهمه إلا من خلال الإدراك الحسي للعمل الموسيقي. وإن كان المعنى هنا يصبح تعبيراً، وليس موضوعاً متعقلاً[65]. ولذلك، فإن القول بأن الموسيقى لها زمانها الباطني، لا يعني أننا نستمع إلى السيمفونية في الخيال أو أن السيمفونية هي ما أتخيله عندما أسمعها، وليست هي ما أسمعه بالفعل. فالإدراك الحسي يكون كافيا وحده ـ أو على الأقل أساسيا وضروريا ـ لفهم الكيفيات الحسية في الموسيقى ودلالتها معاً، «فالإدراك الموسيقي، هو فهم وخبرة إيجابية بالوقائع الموسيقية وكيفياتها ودلالتها»[66]، ويمكن القول بأن اللحن أو السيمفونية تكون متخيلة فقط عندما نسترجعها، وليس عندما نستمع إليها. فالاستماع إلى الموسيقى يحدث على مستوى الإدراك الحسي. فالإدراك السمعي auditory perception هو الإدراك الخاص بالموسيقى، ولقد وجد هوسرل في إدراك «الآن» في الموسيقى مثالاً واضحاً على الوعي بالزمان الباطني. فهو في «فينومينولوجية الوعي بالزمان الباطني»، رأى أن كل إدراك لحدث زماني يتضمن انطباعاً حسياً، واحتفاظاً في الوعي بهذا الانطباع، وامتداداً به في الزمان المستقبل. وهذا هو ما يحدث في إدراك الموسيقى، فكل جملة موسيقية ترسم وراءها ذيلاً كذيل الطائرة الكوميت، ويكون إدراك الماضي ملتحماً بالإدراك الحاضر التحام ذيل الطائرة بالإدراك الحالي لجسم الطائرة[67].

وخلاصة القول إن الموضوع الجمالي وإن كان متميزاً عن الموضوع الفيزيقي، فإن ذلك لا يعني أنه يكون منفصلاً عنه بحيث يبقى الموضوع الجمالي في نطاق التخيل، ويبقى الموضوع الفيزيقي في نطاق الإدراك الحسي. ورغم أن تحليل سارتر الفينومينولوجي للخبرة الجمالية كان مثمراً فيما يتعلق بعملية الاتصال الجمالي بين الفنان والمشاهد، وفيما يتعلق بوصف المسافة الجمالية اللا واقعية في عملية التأمل الجمالي، إلا أن تحليله قد فشل تماماً في أن يجد صلة بين اللا واقعي والواقعي، وفي أن يؤصل المعنى في المحسوس، والمتخيل في المُدرَك.

ولأن سارتر قد أخفق في أن يجد للإدراك الحسي دوراً في الخبرة الجمالية، مثلما أخفق من قبل في تفسير صلة الوعي بالعالم بعد أن خلق تلك الثنائية الأونطولوجية التي تفصل بين الوعي من جهة والعالم من جهة أخرى، من أجل هذا رأى ميرلوبونتي ضرورة تأسيس فينومينولوجيا للإدراك الحسي.

---

(65) Ibid., p.265 f.

(66) Alfred Pike, «Foundational Aspects of Musical Perception: A Phenomenological Analysis», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.34 (XXXIV), No. 3, 1974, p.434.

(67) مارجرت شاترجي، «فينومينولوجية الوعي الزماني في الموسيقى»، ترجمة د. يحيى هويدي، **مجلة** ديوجين، (مركز مطبوعات اليونيسكو، العدد السابع عشر 1972)، ص 37 ,28.

الفصل الثاني

الخبرة الجمالية بوصفها ادراكاً حسياً (ميرلو بونتي)

أولاً - فينومينولوجيا الإدراك الحسي وخبرة البدن

إن تحليل الإدراك الحسي عند كل من سارتر وميرلوبونتي يتخذ نقطة انطلاقة من هوسرل، ولكن بأسلوبين مختلفين: ففي حين أن سارتر يقبل نتائج تحليلات هوسرل، فإن ميرلوبونتي يُقوِّمها ويضيف إليها. وفي حين أن تحليل سارتر تفسده فروض أونطولوجية، فإن تحليل ميرلوبونتي يقوم على أسس إبستمولوجية خالصة، ولذلك كان أكثر إخلاصاً للفينومينولوجيا كمنهج إبستمولوجي. وفي حين أن قضية البدن عند سارتر كانت من القضايا المتوازية مع قضية الإدراك الحسي، فإنها عند ميرلوبونتي متوحدة مع الإدراك الحسي. وفي حين أن الخيال كان هو المساحة البارزة في دراسة سارتر للوعي، فإن الإدراك الحسي كان هو الموضوع الرئيسي لدى ميرلوبونتي.

ولنحاول أولاً بيان اعتماد سارتر وميرلوبونتي على هوسرل فيما يتعلق بهذه القضية:

إن هوسرل - كما نعلم - أراد أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع، أي من خلال تجاوز النزعة العقلانية والتجريبية معاً. وقد وجد هوسرل الحل في فكرة القصدية التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجهاً باستمرار نحو الموضوعات. وعلى هذا الأساس رأى هوسرل أن الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه

يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أو بجسميتها أمام الوعي. وهي تظهر له على التتابع من خلال منظورات جانبية، أما التخيل فهو وعي يقصد موضوعه بوصفه غائباً.

وسارتر كما رأينا يتابع هوسرل في تحليله لقصدية الوعي. ولكن هناك مأخذاً واحداً رئيسياً يأخذه سارتر على هوسرل: فهوسرل قد جعل هناك ذاتاً ترانسندنتالية تقف وراء الوعي. وإذا كان الوعي الذي مُنح ذاتاً ترانسندنتالية هو نشاط قصدي، فإن ذلك يعني أن الموضوعات تكون مغايرة للذات. ولكن المشكلة هي: كيف يتم الاتصال بين الذات والموضوع؟ إن افتراض وجود ذات ترانسندنتالية خلف الوعي، يعني أن الموضوعات تكون من خلق الوعي، وهذا يؤدي إلى قلب الادعاء الفينومينولوجي بالقدرة على فحص موضوعات لحسابها الخاص. ولهذا يرى سارتر أنه ليست هناك ذات في الوعي ولا وراء الوعي، وإنما هناك ذات فقط لأجل الوعي، فالذات تبقى هناك في الخارج، أما الوعي فليس فيه شيء[1].

ولكن نقد سارتر لهوسرل لم يحل مشكلة اتصال الوعي بعالمه: فالذات تبقى هناك في الخارج، بينما يبقى الوعي ذاته خارج العالم. فالوعي يكون منخرطاً في العالم من حيث وجوده الجسمي، ولكنه يكون منفصلاً عن العالم من حيث هو موضوع لمعرفته؛ لأن الوعي عندما يتخذ من الوجود في ذاته موضوعاً لمعرفته، فإنه يقصده بوصفه متميزاً عنه ومغايراً له. ولذلك فإن الوعي عند سارتر لا يستطيع - من حيث المبدأ - أن يتفاعل أو يشتبك مع المحيط الذي يوجد فيه: فالوعي في فعل الإدراك الحسي يكون بدقة ذلك الجانب من الخبرة الذي ليس هو الشيء المدرك؛ ولذلك فإن الشيء المدرك يبقى حاضراً للوعي المدرك، ولكن على مسافة. ولقد كان كل هذا نتاجاً للثنائية الأونطولوجية عند سارتر كما لاحظنا من قبل. ولذلك ظل سارتر - رغم نقده للذاتية الترانسندنتالية - هوسرلياً أكثر من هوسرل نفسه، ولم يستطع أن يكشف عن اشتباك الوعي بعالمه في **فعل المعرفة**.

من أجل هذا، رأى ميرلوبونتي ضرورة إعادة تأسيس فينومينولوجيا الإدراك الحسي على أسس إبستمولوجية خالصة، ودون لجوء إلى فروض أونطولوجية. فالوعي عند ميرلوبونتي ليس له وجود آخر منفصل عن وجوده الجسمي، بل هو وعي جسماني ملتحم بالعالم. إنه - بعبارة أدق - «كوجيتو متجسد» incarnate cogito. يكون مسلكه المميز هو التأسيس الإدراكي للعالم. فالبدن هو جهاز معرفي، من خلاله يعرف المرء

---

(1) See: the trananslator's Introduction to **The Transcendence of The Ego**, p. 17 ff.

العالم بطريقة أولية سابقة على التأمل، وتلك هي المهمة التي اضطلع بها ميرلوبونتي في كتابيه الأولين وهما: بنية السلوك La Structure du Comportement وفينومينولوجيا الإدراك الحسي La Phénomenologie de la Perception.

وليس معنى هذا أن موقف ميرلوبونتي يعد مضاداً لموقف سارتر، بل الأصح أن نقول إنه تعديل له. فالحقيقة أن وصف ميرلوبونتي لخبرة البدن ذاتها ـ كما سنلاحظ فيما بعد ـ معتمد بشكل واضح على سارتر وهوسرل. ولكن ميرلوبونتي يحاول تطوير توصيف هوسرل لمشكلة اتصال الوعي بعالمه، دون تورط في مفاهيم سارتر الأونطولوجية عن الوعي. ولذلك رأى ميرلوبونتي أن قصدية البدن ـ أي الوعي المتجسد ـ هي ما يمكن أن يحل مشكلة اتصال الوعي بعالمه، ويمَكّننا من فهم الوجود الإنساني بوصفه وجوداً في العالم، بالمعنى الذي فهمه هوسرل من فكرة العالم المعيش في فلسفته المتأخرة. فنحن عندما نفهم الوعي بوصفه متجسداً في صورة البدن، فإن الوعي في هذه الحالة لن يصبح قاصداً لموضوعات مغايرة له (على نحو ما يفهم سارتر فكرة القصدية)؛ فالوعي المتجسد أو البدن يقصد عالماً يكون ملتحماً به، أي يكون بمثابة المحيط الذي يحيا فيه ويتحرك ويدرك. ولهذا يقول ميرلوبونتي في مقاله «العين والذهن» Eye and Mind، «. . . . . إن العالم مصنوع من نفس نسيج البدن»[2].

وفهم خبرة البدن بوصفها خبرة معيشة، يقتضي ـ من الناحية المنهجية لدى ميرلوبونتي ـ عدم الفصل بين الماهيات والوقائع. وهذه هي إحدى النقاط التي يختلف فيها ميرلوبونتي مع سارتر: فسارتر ـ كما صرح في دراستيه عن الخيال ـ يتابع هوسرل في فهم الفينومينولوجيا بوصفها علماً ماهوياً، وهذا يعني ضرورة تقويس العالم الواقعي أو التجريبي بشكل يتيح قيام إدراك حدسي لماهيات الأفعال السيكولوجية، وتأسيس خبرة أولية سابقة على كل تجريب يتأسس عليها علم النفس التجريبي بوصفه علماً للوقائع. وميرلوبونتي يشارك هوسرل وسارتر في عدم ثقتيهما بعلم النفس التجريبي كأساس متين للمعرفة. ولكن ذلك لا يعني بالنسبة له ضرورة الفصل بين الماهيات والوقائع. فميرلوبونتي يخشى أن تبعدنا معرفة الماهيات عن معرفة العالم كما نشاهده مؤسساً أمامنا في فعل الإدراك الحسي السابق على التأمل، وبالتالي لا يرى ضرورة لإجراء التقويس الفينومينولوجي من أجل إدراك الماهيات، فالماهيات كائنة في العالم المحسوس على نحو ما يعطي لنا. ولهذا يؤول ميرلوبونتي الرد الهوسرلي على هذا النحو: «إن الرد الماهوي. . . هو التصميم على جلب العالم إلى الظهور، على النحو الذي يكون عليه قبل أي تأمل يحدث في أنفسنا، إنه الطموح نحو جعل التأمل

---

(2) Merleau - Ponty, **The Primacy of Perception**, p.163.

الانعكاسي مساوياً للحياة اللاتأملية للوعي»[3]. ونبرة ميرلوبونتي هنا تقترب من نبرة هيدجر، وهذه القرابة تزداد وضوحاً عندما يقول ميرلوبونتي في موضع آخر: «إن الفلسفة ليست تأملاً انعكاسياً لحقيقة موجودة مسبقاً، ولكنها ـ مثل الفن ـ هي فعل لجلب الحقيقة إلى الوجود»[4]. ولهذا، فإننا لا نندهش عندما يؤكد بعض الباحثين على أن ميرلوبونتي يبدو أحياناً أكثر قرباً لهيدجر ـ وخاصة هيدجر مؤلف الوجود والزمان ـ من أي فيلسوف فينومينولوجي كبير آخر، فهما يتفقان بشكل واضح على الطابع التكاملي للواقع الإنساني بوصفه قصدية فعالة متجهة نحو العالم حيث يتأسس العالم بوصفه العالم المعيش، وإن كان ما يفصل جذرياً التحليل الوجودي الفينومينولوجي عند ميرلوبونتي عن تحليل هيدجر، هو على وجه التحديد مبحثه في أولية الإدراك الحسي، أي قبوله للعالم المدرك حسياً بوصفه الحقيقة الأولية»[5].

على أية حال، فإن ميرلوبونتي لم يشأ أن يفصل بين الماهية والوجود أو الوقائع، بل إنه يرى أن فهم الماهيات باعتبارها غير منفصلة عن الوقائع هو المقصد الحقيقي لفينومينولوجيا هوسرل كما تفصح عنه كتاباته المتأخرة؛ ولذا فإنه يقول في مقالة عن «الفينومينولوجيا وعلوم الإنسان»: «ودفاعاً عن هوسرل ضد التفسيرات الخاطئة الشائعة، فإننا يجب أن نؤكد على الطبيعة العيانية المألوفة لعيان الماهيات. فعيان الماهيات هو إدراك للمعاني الكلية في ـ ومن خلال ـ الخبرة الممكنة، والتي ليست على الإطلاق ـ فيما يرى هوسرل ـ عملية صوفية خاصة تنقلنا وراء الوقائع التجريبية»[6]. وفي موضع آخر يقول: «وهوسرل غالباً ما يقول بأنه لكي نرى ماهية ما، فإننا يجب أن نبدأ باصطناع إدراك حسي ما، يقوم بدور الأساس أو نقطة الانطلاق للعيان الماهوي، وإن كنا لا نتخذ هذا الإدراك كمصدر لصحة هذا العيان الماهوي: فالعلاقة بين الإدراك الحسي والعيان الماهوي هي علاقة تأسيس، أي أن الإدراك الحسي يقوم بدور الأرضية أو القاعدة التي يتشكل عليها استبصار الماهية»[7].

هذا الفهم لطبيعة الماهيات كان ـ فيما يرى ميرلوبونتي ـ غائباً عن سارتر، الذي ـ وإن كان قد قدم في أولى أعماله تصوراً جيداً عن هوسرل في الفترة الوسطى من حياته الفكرية، إلا أنه قد أخفق في فهم أهم جانب في المشروع الهوسرلي بأكمله، حينما فصل بين الماهيات والوقائع. ولقد اتضح ذلك في كتابه عن الخيال، حينما

(3) Merleau - Ponty **Phenomenology of Perception,** p. xvi.

(4) Ibid., p. XX.

(5) See: James Edie s Introduction to **The Primacy of Perception,** p. xviii.

(6) Merleau - Ponty, **The Primacy of Perception,** p.53.

(7) Ibid., p. 68.

حدد فكر هوسرل على أساس أن علم النفس الفينومينولوجي ينبغي أن يأتي أولاً، وبعد ذلك تأتي ملاحظة الوقائع أو ما هو تجريبي في ضوء ما قد تأسس ماهوياً، وهذا هو نفس المنهج الذي اتبعه سارتر في كتاب «الخيالي»، حيث يبدأ بدراسة ما هو يقيني (أي متأسس ماهوياً عن طريق التأمل الانعكاسي)، وينتقل منه إلى ما هو محتمل أو يتعلق بالتجريب. ولكن هوسرل ـ فيما يرى ميرلوبونتي ـ لم ينظر إلى علاقة الماهيات بالوقائع على أنها علاقة تتابع، كما لو كان المرء يمكن أن يشاهد هذه الماهيات بدون أي خبرة بالوقائع، أو يمكن أن يقبل الوقائع دون أن يتضمن موقفه رؤية معينة للماهية. ولهذا رأى ميرلوبونتي أن سارتر قد أخفق في تحليله للصورة المتخيلة؛ فمن المستحيل أن نفهم الصورة المتخيلة من خلال فحص الإمكانية الخالصة للصورة المتخيلة بوجه عام، أو من خلال تعريف سوف يطبق فيما بعد على الأمثلة التجريبية المشابهة. وسارتر نفسه قد تشكك ـ في الجزء الثاني من كتاب «الخيالي» ـ في تعريفه للصورة المتخيلة، حينما بين أن هناك حالات معينة لا يمكن أن نعقد فيها تمييزاً واضحاً بين المدرك الحسي والخيالي[8].

لقد فهم سارتر الجانب المختفي من الشيء على أنه متخيل غائب؛ طالما أنه ليس منظوراً في فعل الإدراك. أما ميرلوبونتي فيرى أن هذا الجانب اللامرئي يكون حاضراً بأسلوبه الخاص: فالجانب المختفي من المصباح أو المكعب ليس متخيلاً غائباً أو متمثلاً كمعنى أو تصور، بل إنه يكون حاضراً معي في خبرتي الإدراكية، وإن كان مختفياً فحسب عن رؤيتي، ولكي أراه فإنه يكفي أن أحرك المصباح حركة طفيفة، ولكي ألمسه فما علي سوى أن أمد يدي لأمسك به[9]. ولقد تعلم ميرلوبونتي هذا من الجشطلتيين ومن كتابات هوسرل المتأخرة: فلقد تعلم من علماء الجشطلت أن الإدراك يكون حاضراً في خبرتي الإدراكية؛ لأن الجانب المرئي يوحي به ويشير إليه. وهكذا ينطوي الشكل على دلالة أو معنى من حيث إنه يضمر أو يشير ـ كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني ـ إلى ما يكون وراء المعطى .وهذا هو ما قاله هوسرل من قبل عن المظهر الذي يبدو لي في فعل الإدراك الحسي باعتباره يشير إلى أشياء أخرى غير حاضرة بشكل مباشر، ولكنها حاضرة في المجال الظاهري.

ومفاد القول أن سارتر ـ فيما يرى ميرلوبونتي ـ قد أخطأ حينما فصل بين الماهية والواقعة، وبين المعنى والمحسوس، وبين الخيال والإدراك الحسي. وفي مقابل هذا، يتخذ ميرلوبونتي نقطة انطلاقة من عالم الخبرة الحية السابقة على التأمل الانعكاسي، إنه عالم الوعي الذي يعرف قبل أن يعرف أنه يعرف. في هذا العالم يكتشف الوعي

(8) Ibid., p. 73 f.

(9) Ibid., p. 13 ff.

الإدراكي الماهيات ولا يخلقها، إنه يؤسسها فحسب، أي أنه يقوم بعملية كشف تأسيسي للماهية في المحسوس. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم وحدة الخبرة التي يتضافر فيها المعنى والمحسوس في وحدة واحدة؛ فالوعي الإدراكي يستحوذ على المعنى الذي يكون مباطناً في العناصر المحسوسة. وهكذا يعالج ميرلوبونتي مشكلة «الذهن ـ البدن» من خلال أسلوب فريد، لا من خلال الذهن وحده باعتباره يتمثل ماهيات ومعاني، ولا من خلال البدن باعتباره يدرك المحسوس، وإنما من خلال وحدة تجمع بينهما؛ فخبرة البدن أو الإدراك الحسي ليست كما يزعم التجريبيون انطباعات حسية، وإنما هي خبرة بصورة كلية gestalt يكون فيها المعنى متأصلاً في المحسوس. ولهذا يؤكد ميرلوبونتي على أنه ـ في مؤلفيه الأولين ـ كان يحاول استرداد العالم الحسي، باعتباره الجذور الأولى التي تنبع منها معرفتنا وخبرتنا بشكل يرتبط فيه الذهن بالبدن، وفي هذا يقول في إحدى مخطوطاته التي نشرت تحت عنوان «نص غير منشور لميرلوبونتي»:

إن الذهن المدرك هو ذهن متجسد incarnate mind. وقد حاولت ـ في المقام الأول ـ أن أعيد تأسيس جذور الذهن في بدنه وفي عالمه، مخالفاً بذلك النظريات التي تعالج الإدراك بوصفه مجرد نتاج لفعل الأشياء الخارجية على بدننا، ومخالفاً بالمثل تلك النظريات التي تصر على استقلالية الوعي. فهذه الفلسفات عموماً تنسى ـ من أجل برانية خالصة pure exteriority أو جوانية خالصة pure interiority ـ إدخال الذهن في هيئة جسمية، وهي تلك العلاقة الغامضة التي نمارسها مع أبداننا، وبالتناظر مع الأشياء المدركة حسياً»(10).

ومما تقدم يتضح لنا أن ميرلوبونتي قد رأى أن مشروعه الفينومينولوجي هو تطوير لفينومينولوجيا هوسرل كما أفصحت عنها كتاباته المتأخرة، ودراساته غير المنشورة آنذاك؛ ولهذا السبب كان ميرلوبونتي يعتبر نفسه وريثاً شرعياً لهوسرل وممثلاً لفكره في مرحلة نضجه، بخلاف سارتر الذي يمثل هذا الفكر الهوسرلي في مرحلة تكوينه وقبل نضجه. والحقيقة أن فكر هوسرل يحتمل تأويل سارتر وميرلوبونتي معاً، ولكن ما ينبغي أن يوضع موضع الاعتبار، هو مدى التزام كل منهما ـ كفيلسوفين فينومينولوجيين ـ بالإطارات المنهجية التي ظلت ثابتة في فكر هوسرل. ولذلك فإننا عندما ننظر إلى علاقة ميرلوبونتي بسارتر من خلال منظور أشمل، فسوف نجد أن المشكلة التي شغلتهما هي نفس المشكلة التي شغلت هوسرل طيلة حياته، وهي إعادة صياغة نظرية المعرفة بشكل يتجاوز العقلانية والتجريبية معاً، وهذا كان يعني بالنسبة لهم ضرورة البحث عن أساس أولي تقوم عليه معرفتنا بالعالم. ومن هنا يرى كايلن(11)

(10) Ibid., pp. 3 - 4.

(11) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic**, p. 250.

أن الاختلاف بين سارتر وميرلوبونتي هو اختلاف في نقطة البدء، أي في الأساس الذي يقيم عليه كل منهما الخبرة بالعالم: فلقد وجد سارتر هذا الأساس في العلاقة الجدلية بين «الوجود لذاته» و«الوجود في ذاته»، ووجده ميرلوبونتي في موقف إبستمولوجي أولي يوصف بالمثل على أنه علاقة جدلية بين كيان عضوي organism ومحيطه الذي فيه يوجد ويحيا. ولذلك فإن الاختلاف بينهما يبدو اختلافاً ميتافيزيقياً: فسارتر يلجأ إلى البنى الأونطولوجية التي تؤسس شروط إمكانية المعرفة، بينما يبقى ميرلوبونتي داخل نطاق الإبستمولوجيا. وأفضل هذين التفسيرين للمعرفة هو التفسير الذي يبقى داخل حدود نظرية المعرفة (أي يصف أفعال المعرفة دون لجوء إلى فروض أونطولوجية). وإذا كان توظيف ميرلوبونتي للفينومينولوجيا يمتاز بشيء على توظيف سارتر لها، فإنما هو ذاك.

لقد كان مبحث ميرلوبونتي في أولية الإدراك الحسي ـ كما أرساه في أولى أعماله ـ بمثابة مشروع فينومينولوجي عمل ميرلوبونتي على تطويره ونقله من مجال الإدراك الحسي إلى مباحثه عن الخيال واللغة، والثقافة، والخبرات الجمالية والأخلاقية والسياسية، بل وحتى الدينية. وهكذا نظر ميرلوبونتي إلى العالم المعيش المدرك حسياً، بوصفه الحقيقة الأولية التي تتأسس عليها الخبرات ذات الرتبة الأعلى؛ فالبنى العليا للوعي يمكن اختزالها إلى الإدراك الحسي، أي إلى خبرة البدن.

فقد رأى ميرلوبونتي أن خبرة الإدراك الحسي هي خبرة البدن، وأن نظرية البدن هي نظرية في الإدراك الحسي: فالبدن يكون في العالم مثلما يكون القلب في الجسم العضوي الحي، إنه ينفخ فيه الحياة ويعضده من الداخل. وأنا أدرك موضوعات العالم الخارجي من خلال بدني، ووحدة الموضوع لا يمكن إدراكها إلا من خلال خبرة البدن، فإدراكي للمكعب يكون على التتابع من خلال دوراني حوله، وهكذا تنكشف لي وحدته[12].

ويبقى الآن أن نبين كيف تكون خبرة الإدراك الحسي خبرة للبدن تجاوز العقلانية والتجريبية، وتكون سابقة على الوعي التأملي. وكيف ننسب معرفة إلى البدن، وكيف يكون البدن تعبيراً.

* * *

وقبل أن يبدأ ميرلوبونتي وصفه للبدن الحي الذي منه تبدأ معرفتنا بالعالم، ويسهم بكل وظائفه في عملية إدراكنا للموضوعات، فإنه يبدأ بنقد فكرة البدن كموضوع في التفسير الفيزيقي والسيكولوجي، ماراً بالتفسير الفسيولوجي. ففي كل

---

(12) Merleau - Ponty, **Phenomenology of Perception,** see: p.203 f.

هذه التفسيرات كان يُنظَر إلى البدن الحي إما على أنه موضوع فيزيقي شأنه شأن كل الأجسام الفيزيقية الأخرى، أي يكون شيئاً يوجد هناك ليشاهد؛ وبالتالي يمكن وصفه من حيث الأبعاد المكانية والزمانية ـ وإما على أنه موضوع يتفق مع باقي الموضوعات الأخرى في بعض الخصائص، ويختلف معها في بعضها.

وليس في وسعنا أن نفصل نقد ميرلوبونتي للتفسيرات العديدة التي تنظر للبدن كموضوع، وإنما يمكن فقط أن نعرض لأهم نقاط اعتراضه: وأهم هذه الاعتراضات هي أن الموضوع كي يُلاحَظ، فإنه يجب أن يكون على مسافة ما من الذات المُلاحِظة، ولكن الوعي الذي يُلاحِظ يسكن البدن، أو إن شئنا الدقة لقلنا إن البدن هو أداة الوعي في الإدراك؛ ولذلك فإن البدن كي يُدرَك على مسافة، فإن الوعي يجب أن يمتلك بدناً آخر لكي يدرك البدن الأول. وإن شئنا أن نصوغ اعتراض ميرلوبونتي هذا في عبارة أخرى، لقلنا: أنني كي أدرك بدني كموضوع، فإنني يجب أن أنسلخ من بدني كي أشاهده! وهذا من المحال.

إن مثل هذه الرؤية للبدن كموضوع، هي رؤية تنطوي على ازدواجية؛ لأنها تخلط بين أمرين: فاليد لا يمكن أن تكون لامسة وملموسة في خبرة واحدة، فاليد التي تـلمِس واليد التي تُلمَس، هما خبرتان مختلفتان، والبدن حينما يُشاهد ويَلمس العالم، لا يمكن أن يُشاهَدَ ويُلمَس بنفس الكيفية.

كذلك فإن البدن ـ فيما يرى ميرلوبونتي ـ ليس موضعاً مكانياً للألم، أو التأثر، أو الإحساسات الحركية العضلية kinesthetic sensation، فالجسم البشري ليس موضعاً مكانياً، وإنما هو بدن حي يتحرك ويتصل ويلامس الأشياء في محيطه المنتشر حوله، والحركة بهذا المعنى هي عملية تتابع في الزمان من خلال المكان.

وخلاصة القول أن البدن لا يمكن النظر إليه كموضوع منّ بين الموضوعات التي تكون حاضرة أمام الوعي؛ لأنه هو نفسه وعي، ولا يمكن أن ننظر إليه كموضوع، اللهم إلا إذا كان ميتاً، فالبدن هو كيان عضوي حي، أي موضوع بيولوجي مختلف من حيث النوع عن الموضوعات الفيزيقية. وبدني ليس مجرد جزء ضئيل يشغل حيزاً مّن المكان، بل ينبغي أن نقول بعكس ذلك: أن المكان يوجد بالنسبة لي؛ لأنني أمتلك بدناً. وإذا كانت هذه النتيجة صحيحة، فإنها ستكون ـ كما يقول كايلن ـ «أمراً غير سار بالنسبة لصور الحساسية الحدسية لدى كانط، وبالنسبة للإستطيقا الترانسندنتالية»(13). وذلك لأن المكان والزمان لن يكونا في هذه الحالة صورتين قبليتين في الذهن، وإنما يتم إدراكهما من خلال البدن: فالمكان يوجد بالنسبة للبدن، والزمان يوجد من خلال

(13) Kaelin, op. cit., p.240.

عملية التتابع في الإدراك الحسي.

والكثير مما يقوله ميرلوبونتي هنا، مستمد من الفصول الثلاثة التي عقدها سارتر عن «الجسمية» corporeality في «الوجود والعدم»، ومن بعض كتابات هوسرل المتأخرة، فسارتر يصف البدن بأنه رؤية من المستحيل بالنسبة للذات أن تتخذ رؤية عنها، فهو مركز الدلالة بالنسبة لجملة الأدوات المعطاة في العالم المحيط بنا، وهو موقف معيش أكثر من كونه موقفاً للتفكير، وهو يسمى بدناً حياً، لا جثة تشغل مكاناً.

ومع ذلك، فإن وصف سارتر للجسم مرتبط بثنائيته الأونطولوجية؛ فهو يميز بين أسلوبين لوجود الجسم: الجسم من حيث هو موضوع معرفة، أي باعتباره جسم الآخر، (فكل من الأنا بالنسبة للآخر، والآخر بالنسبة للأنا، يتجلى كجسم)، والجسم بوصفه وجوداً لذاته، أي من حيث هو مرتبط بالوعي كإحدى تركيباته بوصفه وعياً بالعالم، وحيث يصبح الجسم (أو البدن على الأصح)(*) رؤية وأداة في آن واحد: فهو باعتباره مرتبطاً بوعيي لا يصبح موضوعاً لرؤيتي، فأنا لا أستطيع أن أرى عيني رائية، أو أعرف يدي في لمسها للأشياء، فاليد تكشف عن الأشياء لا عن ذاتها، والعين ترى الأشياء ولا ترى نفسها»[14].

وهكذا فإنه رغم اعتماد ميرلوبونتي على وصف سارتر للبدن المرتبط بالوعي، فإن وصفه للبدن كان متحرراً من المقولات الأونطولوجية التي بنى عليها سارتر وصفه، ومن ثم فقد استطاع - بخلاف سارتر - أن يؤسس نظرية في المعرفة على فكرة البدن المرتبط بالوعي.

وهوسرل يحلل في بعض كتاباته المتأخرة دور البدن في إدراك وتأسيس عالمه المحيط به، وهو العالم الحاضر على الدوام. فكل الأشياء التي تحدث في الخبرة تتشكل في مجال ظاهري أو مرئي بالنسبة للبدن كمركز: فأنا عندما أحرك عيني، فإن هذا يحدث تغييراً في المجال البصري، كذلك تحدث تغيرات مكانية وكيفية عندما أقوم بالمشي مثلاً[15]. ولهذا يقول هوسرل: «إن البدن الحي animate organism(leib)

(*) نفضل استخدام لفظة البدن في الإشارة إلى الجسم من حيث ارتباطه بالوعي عند سارتر أو ميرلوبونتي؛ لأن لفظة البدن تحمل في باطنها تمييزاً للجسم البشري عن سائر الأجسام الفيزيقية والحيوانية.

(14) د. حبيب الشاروني، **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية** (مكتبة الأنجلو المصرية 1974)، ص 93 وما بعدها.

(15) Husserl, «The World of the living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism», in **Husserl Shorter Works,** see: the introduction to this essay by Alfred Schutz, p.234.

منذ البداية يكون له بطريقة تأسيسية موضع استثنائي»[16]. فقد رأى هوسرل أن البدن له موضع فريد من حيث إنه يكون بمثابة أداتي الكلية، وأنا أكون الذات الفاعلة في هذا البدن، وفي هذا الفعل يحدث كل إدراك حسي للأشياء.

ومع ذلك، فإنه مع ميرلوبونتي وحده تتأسس نظرية في المعرفة على فكرة البدن، وتتحول قصدية الوعي إلى قصدية البدن؛ ولذلك فإن ميرلوبونتي - بعد نقده للنظريات التقليدية للبدن - يقدم لنا وصفاً لقصدية البدن، أو لمسلك البدن bodily schema بوصفه موضوعاً يؤسس عالمه ويفهمه، ويصبح الإنسان من خلاله وجوداً في العالم:

وميرلوبونتي يبدأ تحليله لقصدية البدن من تحليله للعادة وتعلم المهارات كأفعال للبدن: فنحن عندما نبدأ في تعلم مهارة ما، فإننا نقصد موضوعاتها واحداً فواحداً وفقاً للترتيب المقرر. ولكن القصد في هذه الحالة لم يصبح بعد جزءاً من البدن، وهو يصبح جزءاً منه عندما تصبح المهارة طبيعية ثانية، وتتأسس داخل عضلات البدن. فعندئذ تصبح الموضوعات المتضمنة في الفعل مقصودة على مستوى البدن، وهذا يعني أنها لم تعد مقصودة على مستوى الوعي التأملي أو التعقلي: فالسائق حديث العهد بالقيادة - على سبيل المثال - يستعقل مشكلته، ويقود بصورة رديئة، أما السائق المجرب، فإنه يقود السيارة بدون تفكير. والكاتب الماهر على الآلة الكاتبة يكتب بواسطة اللمس وبدون تفكير، وربما لا يكون حتى قادراً على أن يبين أين يوجد موضع كل حرف على لوحة مفاتيح الآلة. وبالمثل فإن الإنسان الأعمى «يرى» بطرف عصاه، ولكنه لا يقيس أبداً المسافة بين عصاه وبين الموضوعات التي تلمسها. فهذه العادات هي أفعال للبدن، والبدن يفهم ويدرك عندما يكتسب هذه العادات الجديدة. فالبدن في إدراكه لعالمه، ينتقل من المستوى البيولوجي إلى المستوى الحضاري، فيستخدم وسائل أو ذرائع حضارية للاتصال بعالمه حينما لا تكون له وسيلة طبيعية ليتصل بموضوعاته، من قبيل: العصا التي يستخدمها إنسان أعمى، أو الجسر أو القارب. . . . الخ، فهذه كلها أدوات لتوسيع مجال إدراك البدن.

وميرلوبونتي يقدم وصفاً لخبرة أو عمل البدن بوصفه تعبيراً ولغة حوار أو حديث، في فصل من أهم فصول كتابه «فينومينولوجيا الإدراك الحسي» (والمعنون باسم The Body as Expression and Speech)، وعلى هذا الوصف سوف يؤسس ميرلوبونتي نظريته الجمالية. ومجمل هذا الوصف أن تعبيرات البدن هي تعبيرات إيمائية، تشبه

ملحوظة: نشرت هذه المقالة لأول مرة غير مترجمة بتقديم ألفريد شوتس، في دورية «الفلسفة والبحث الفينومينولوجي» سنة 1946.

(16) Ibid., p. 249.

تماماً التعبيرات اللغوية في فعل الحديث بوصفه فعلاً من أفعال البدن. ولنحاول أولاً أن نفهم كيف يكون البدن تعبيرا بوجه عام.

إن البدن من خلال حركته في العالم، أي من خلال صلاته الدينامية، يؤسس المعاني الأولية التي يدركها الذهن ـ كما لو كان ذلك بالتفويض ـ عندما يحاول أن يقنن الخبرة فيما بعد في رموز symbols . ولذلك، فإن تعبير البدن يكون أولياً، فهو لا يكون تعبيراً في رموز أو تصورات، وإنما في إشارات signs أو إيماءاتgestures . وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه، ولا تنفصل الإيماءة عن دلالتها أو معناها، وباختصار: لا ينفصل التعبير عما هو معبر عنه.

إن كل أفعال البدن يمكن فهمها على هذا النحو، فحتى أفعال الجنس هي تعبير للبدن ينطوي على دلالته في باطنه. فالبدن في فعل الجنس أو الرقص يكون وسيطاً أو أداة للتعبير، وموضوعاً للشعور المعبر عنه: ففي فعل الاتصال الجنسي الناجح ـ مثلما هو الحال في التعبير الجمالي ـ لا يكون هناك تمييز يمكن رسمه بين البدن والذهن، فما يكون موضع استمتاع من قبل الآخر، إنما هو وعيه كما يحيا خبرته البدنية. فالبدن لا يكون أبداً مجرد موضع فيزيقي للمتعة الجنسية؛ «فما نحاول تملكه (في فعل الاتصال الجنسي) ليس مجرد جسم، وإنما هو جسم قد أحياه الوعي. وكما قال آلان: إن المرء لا يحب امرأة مجنونة اللهم إلا إذا كان قد أحبها من قبل»[17]. وهذا يعني أن البدن في تعبيره الجنسي لا يكون منفصلاً عن الذهن أو الوعي، وأن هناك قصدية أو فعل واهب للمعنى في كل أفعال البدن، حتى عندما يقوم بوظيفته الجنسية.

كذلك ، فإن التعبيرات الخاصة بحالاتنا الذهنية أو الشعورية، مثل: الرغبة والغضب واللذة والمرح، هي إيماءات للبدن، أي هي تجسد فيزيقي أو تعبير عن معنى غير قابل للانفصال عن تعبيره البدني. فالتعبير عن الغضب من خلال إيماءة، لا ينقل فكراً خالصاً من ذهن إلى ذهن آخر: فإيماءة الغضب، هي كابتسامة الأم توصل حالة وجدانية يفهمها طفلها، ويستجيب لها بشكل مباشر. فنحن لا نفهم الغضب كواقعة سيكولوجية مختبئة، وراء إيماءة الغضب، فهذه الإيماءة هي الغضب نفسه، ونحن نقرأ الغضب فيها. فالإيماءة لا تجعلني أفكر في الغضب، فأنا لا أفهم إيماءات الآخرين من خلال فعل من أفعال التفسير العقلي، وإنما أفهم إيماءات الآخرين من خلال بدني، تماماً مثلما أدرك الأشياء من خلال بدني[18].

وعلى نفس النحو يجب أن ننظر إلى التعبير اللغوي في الكلمات المنطوقة

---

(17) Merleau - Ponty, **Phenomenology of Perception,** p. 167.

(18) Ibid., p. 184 ff.

بوصفه فعلاً من أفعال البدن ينطوي على دلالته في باطنه. فقد كان من الطبيعي أن يوسع ميرلوبونتي نظريته في الإيماءة البدنية، لتشمل الإيماءة اللغوية linguistic gesture. وإرهاصات نظرية اللغة عند ميرلوبونتي، متضمنة في مؤلفه الرئيسي: فقد نظر ميرلوبونتي إلى فعل الاتصال اللغوي - أي الكلمات المنطوقة في فعل الحديث - على أنه فعل بدني، وليس فعلاً من أفعال التفكير؛ فالفكر يكون في الحديث نفسه، في الكلمات المنطوقة؛ لأن العلاقة بين الفكر والكلمات المنطوقة، ليست علاقة خارجية: فالشخص المتحدث - كما يقول ميرلوبونتي - لا يفكر قبل أن يتحدث، ولا حتى أثناء حديثه، فتحدثه هو فكره. وعلى نفس النحو، فإن المستمع لا يشكل تصورات على أساس من الإشارات اللغوية. فإنني كمستمع أو متحدث لا أحتاج إلى تمثل الكلمات أو اتصورها كي أعرفها وأنطقها؛ فأنا أدرك أسلوبها النطقي والسمعي بوصفه فعلاً من أفعال البدن؛ فالكلمة هي جزء من عالمي اللغوي، وجزء من الوسائل التي يستعين بها البدن في الاتصال بعالمه، أو كما يقول ميرلوبونتي: «هناك وسيلة وحيدة لكي أتمثل الكلمة، وهي أن أنطقها، تماماً مثلما أن الفنان تكون لديه وسيلة وحيدة لتمثل العمل الذي يكون منشغلاً به: وهي أن ينفذه»(19).

ونلاحظ من هذا أن «مشكلة علاقة الإشارة بدلالتها» sign - significance problem، هي عند ميرلوبونتي نفس «مشكلة علاقة البدن بالذهن» body - mind problem؛ ولذلك فإن معالجته واحدة في الحالتين: فكما أن الوعي يكون متجسداً في البدن، ويكون كلاهما مظهرين مرتبطين لأسلوب حضور الإنسان في العالم، كذلك فإن الكلمة والفكر الذي تعنيه أو تشير إليه يكونان مرتبطين معاً، فالكلمة تحمل معناها في باطنها كما تبطن إيماءات البدن دلالالتها في تجسيد نمط سلوكي أو شعوري معين. فالإيماءة اللغوية - شأنها شأن إيماءات البدن الأخرى - هي تعبير محسوس عن معنى يُدرَك بشكل سابق على الوعي التأملي.

ولأن معاني الإيماءة اللغوية تكون مباطنة فيها؛ فإنه لا يمكن ترجمة المعاني - بكل ما تحمله من قصد أو دلالة - في لغة ما إلى لغة أخرى. فنحن قد نتحدث عدة لغات، ولكن لغة واحدة فقط من هذه اللغات تبقى هي اللغة التي نحياها: فاللغة جزء من عالمنا، ولكي نستوعب لغة ما، فمن الضروري أن نحيا داخل العالم الذي تعبر عنه ليصبح عالمنا الخاص، والمرء لا يمكن أن يحيا في عالمين في وقت واحد(20).

ونحن نشعر هنا باقتراب ميرلوبونتي من هيدجر حينما يقول بأن اللغة تكشف

(19) Ibid., loc. cit.

(20) Ibid., p. 286.

عالماً، وهو يتفق مع هيدجر أيضاً في نظرته إلى كل فن على أنه ضرب من اللغة. ولكن ينبغي ألا ننسى أبداً أن اللغة عند هيدجر تكشف عن عالم الإنسان من خلال أسلوبه في فهم أو رؤية الوجود. أما العالم المعيش الذي تكشف عنه اللغة عند ميرلوبونتي، فهو العالم الذي يحيا فيه الإنسان ويلتحم به على مستوى خبرة البدن، أي خبرة الإدراك الحسي. حقاً إن ميرلوبونتي يتفق مع هيدجر في عدم النظر إلى اللغة باعتبارها أداة تطمس أو تستهلك ذاتها في توصيل معان أو تصورات، إلا أن ميرلوبونتي لم يتخل عن فهم اللغة بوصفها أسلوباً لاتصال الإنسان بعالمه وبالآخرين، أي بوصفها «عملية اتصال». وبهذا المعنى فقط يكون كل فن عند ميرلوبونتي ضرباً من اللغة، أي يكون عملية اتصال، وهي عملية لم يكن لها مكان في فكر هيدجر عن اللغة أو الوجود، فالحقيقة أنه إذا كان هناك - عند هيدجر - شيء يتصل به الإنسان من خلال اللغة، فهو الوجود ذاته. ومع ذلك فإن كلاهما يتخذ من اللغة موقفاً فينومينولوجياً: فميرلوبونتي - مثل هيدجر - يتجاوز المواقف الثنائية من اللغة بين الاصطلاحيين والبنيويين، والتجريبيين والعقلانيين أو الواقعيين والمثاليين. فالتجريبيون على سبيل المثال، يرون أن نطق الكلمة هو عملية فسيولوجية من الإمدادات العصبية تسير وفقاً لقوانين آلية، وهكذا فإن الكلمة يسري عليها تخفيض باستمرار من الحالة السيكولوجية إلى الفسيولوجية إلى الفيزيقية. وبالنسبة للعقلانيين، فإن الكلمة لا يكون لها فاعلية، فهي علامة أو إشارة لفئة معينة من الانطباعات. والواقعيون المتطرفون ينظرون إلى كلمات القصيدة - على سبيل المثال - بصرف النظر عن معانيها، وبالتالي يفرطون في التركيز على السطح المحسوس فحسب؛ ومن ثم فإنهم لا يوفون الذات حقها باعتبارها الذات التي تتحدث، بينما المثاليون يهملون الكلمات لحساب الذات المفكرة، فهم يقرون بوجود ذات تنطق وتتحدث، ولكنهم يتسامون بها إلى مستوى الذات المفكرة، ويتصورون وجود فكر ما بذاته قبل أن يتم التعبير عنه.

ومن هنا كان دور ميرلوبونتي الفينومينولوجي ليبين كيف تتم عملية الاتصال في إطار سابق على الذاتية والموضوعية، وقد وجد ميرلوبونتي هذا التفسير من خلال موقف حي معيش للبدن يلتحم فيه الفكر باللغة، والمعنى بالكلمة، والإيماءة بالدلالة.

ليست هناك كلمات يمكن أن ننظر إليها بدون معناها، وليست هناك معان اصطلاحية كما لو كانت معاني مثالية توجد في قاموس مثالي. فالحقيقة أن الكلمات تكتسب معانيها في استعمالنا اليومي، فالكلمات هي تعبيرات بدنية مخصبة بمعانيها، وليس هناك قاموس لهذا. فعلاقة الكلمات بمعانيها ليست علاقة تناظر correspondence والتي تعرف في المنطق باسم «علاقة واحد بواحد» one to one relation. ومن هنا يتضح لنا الخطأ الذي يقع فيه الدارسون المبتدئون، حينما

يحاولون تعلم لغة أجنبية بالالتجاء إلى قاموس ذي لغتين. فليس يكفي - على سبيل المثال - أن نربط كلمة فرنسية بكلمة إنجليزية حتى نفهم؛ ففهم اللغة الفرنسية يعني الاستجابة للكلمات على نفس النحو الذي يستجيب به متحدثو الفرنسية الأصليين.

ومن هذا يتضح لنا خاصية أخرى للإيماءة اللغوية، هي نفس الخاصية، المميزة لإيماءات البدن بوجه عام: فالإيماءة - أياً كان نوعها - لا تفهم إلا من خلال موقف كلي؛ لأن معنى كل موضوع محسوس، يُدرَك باعتباره صورة كلية. ولهذا يرى ميرلوبونتي أن معنى موضوع مدرك ما، حتى عندما يُلتَقط من بين المعاني الأخرى، يظل غير منعزل عن المجمل الذي يظهر فيه، «فكل إدراك حسي يكون إدراكا حسيا لشيء ما، فقط بالمعنى الذي يكون به - في نفس الوقت - منطويا على أفق أو خلفية غير مدركة حسياً»(21). هذا الأفق هو المجال الظاهري الذي ينطوي على ما يظهر وما لا يظهر من الشيء، على نحو ما أسلفنا من قبل. ومفاد القول أن معنى إيماءة ما - مثل حركة الاستدعاء بواسطة الأصبع - يكون مباطناً في الإيماءة التي تظهر لملاحظ ما داخل موقف كلي، والمرء يفهم هذه الإيماءة من خلال استجابة معيشة داخل هذا الموقف.

ولو شئنا أن نطبق هذه الخاصية على الإيماءة اللغوية، لقلنا إن الإيماءة اللغوية لا معنى لها خارج السياق الذي توجد فيه، وفي هذا يقول ميرلوبونتي: «إن ما تعلمناه من سوسير Saussure، هو أن الإشارات إذا أُخِذَت بمفردها، فإنها لا تعني أي شيء. . . . »(22).

إن القوة التعبيرية للإشارة - فيما يرى ميرلوبونتي - تُستَمد من موضعها داخل نظام تتزامل فيه مع إشارات أخرى، ولا تستمد من دلالة أو معنى قد وهبه الله لها أو حددته لها الطبيعة. ومعنى اللغة وقوتها التأثيرية أو قيمة استخدامها المتداول، هي مسائل لا تُدرك أولاً بواسطة ذوات مفكرة، وإنما هي تُمَارس بواسطة ذوات ناطقة أو متحدثة، ويمكن بعد ذلك أن تتخذ استخداماتها التاريخية كأمثلة لعلماء قواعد اللغة(23).

وهنا ينبغي أن نلاحظ دائماً أن اللغة التي يقصدها ميرلوبونتي ليست هي لغة

---

(21) Merleau - Ponty, **Themes from the lectures at the College de France 1952 - 1960,** trans. John O'Neill, (Evanston: Northwestern University Press, 1964), p.39

(22) Merleau - Ponty, **Signs**; trans. Richard McCleary, (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p.36 f.

(23) Merleau - Ponty, **The Prose of the World**; ed. Claude Lefort; trans. John O,Neill,(London: Heinemann Educational, 1973), p. 36 f.

العلم أو اللغة التي تشير إلى تصورات، وإنما هي اللغة كعملية اتصال، أي اللغة المعبرة على النحو الذي به تعبر في فعل الحديث؛ ولذلك فإن لغة الأدب ـ كما سنرى فيما بعد ـ هي من هذا النمط الذي يعنيه ميرلوبونتي باللغة هنا. وميرلوبونتي يشير إلى هذه التفرقة ـ في مقال بعنوان «العلم وخبرة التعبير» ـ قائلاً: «ربما يمكننا القول بأن هناك لغتين: فهناك أولاً اللغة التي تقتفي الواقعة..... وهي اللغة التي تُطمِس ذاتها، كي تُنتِج المعاني التي توصلها. وهناك ثانياً اللغة التي تخلق ذاتها في أفعالها التعبيرية، وهي التي تسحبني من الإشارات إلى المعاني......»[24]. وهذه التفرقة التي يشير إليها ميرلوبونتي هنا، هي تفرقته الشهيرة ـ التي تتردد عبر كتاباته ـ بين ضربين من اللغة: اللغة المنطوقة بواسطة مجتمع ما le language parlé، وهي اللغة كما يتحدد نطق كلماتها وفقاً لمعان مؤسسة جاهزة، واللغة الناطقة في فعل النطق أو الحديث الخاص بذات le langage parlant، وهي اللغة كما تُستَخدم كلماتها وتُنطق في فعل إبداعي يتم فيه خلق معان جديدة، أي اللغة بوصفها حديثاً أو حواراً ناطقاً معبراً، فهنا تكمن ماهية اللغة بوصفها تلك القدرة على التعبير وإبداع معان تكون مُضمرَة في ـ ومن خلال ـ الكلمات المنطوقة أو المقولة، فالكلمات هنا لا تكون بمثابة رموز تشير إلى معان أو أفكار، بل إنها تنطق أو تتحدث المعاني والأفكار. وهذه التفرقة بين هذين الضربين من اللغة، هي ما سوف يستند إليه ميرلوبونتي في تمييزه بين لغة العلم ولغة الأدب، أو بين اللغة المباشرة الإشارية واللغة غير المباشرة التي تضمر المعنى بطريقة إيمائية تعبيرية.

ومما تقدم نستطيع أن نلحظ أن اهتمام ميرلوبونتي باللغة، كان يعكس اهتماماً بمشروع فينومينولوجي واسع: فميرلوبونتي يفهم مشكلة اللغة بوصفها مشكلة فلسفية في اتصال الوعي بعالمه. فالرؤية التقليدية للغة تفصل بينها وبين الوعي؛ لأنها تجعل من الوعي وجوداً منعزلاً فريداً، وفي هذه الحالة لا يصبح الوعي وعياً بشيء ما، وإنما يصبح وعياً بذاته، ونكون ذواتاً منعزلة لا اتصال بينها، فالكلمات تكون فحسب مجرد وسيلة أو مناسبة لفكر مسبق يستحوذ عليه الوعي ويعرفه من قبل؛ وبالتالي لا يكون لها دور فعال في عملية الاتصال؛ ومن ثم تكون أفضل اللغات في نظرنا هي أكثرها حياداً على سبيل المثال. وحتى بالنسبة لسارتر، فإن الكلمات ليست فيها قدرة باطنية، فهي تلخص وتعمم ما كان موجوداً من قبل[25].

ولقد رأى ميرلوبونتي ـ في مقاله «عن فينومينولوجيا اللغة» ـ أن يتابع ويطور جهود

---

(24) Ibid., p.10.

(25) Merleau -ponty. **Consciousness and the Acquisition of Language,** trans. Hugh J. Silverman (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p. 3 ff.

هوسرل في مباحثه عن اللغة كما وردت في كتاباته المتأخرة، حيث يعالج اللغة بوصفها أسلوباً في القصد وعملية اتصال، أي عملية تكتسب من خلالها الأفكار قيمة ذاتية مشتركة intersubjective value[26]، ففكرة الإيماءة في الكلمات المنطوقة هي تطوير لمبحث هوسرل هنا؛ لأن الكلمات المنطوقة تُشحَن بالتعبير وترتبط به، كما ترتبط الإيماءة بالهدف الذي تقصده.

غير أن اللغة أصبحت بالنسبة لميرلوبونتي في مرحلة نضجه ـ مثلما هو الحال بالنسبة لهيدجر ـ هي همه واهتمامه. إنها لم تعد إحدى تأسيسات المعنى، ولكنها أصبحت النموذج المميز لخبرة المعنى برمتها. وليس في وسعنا ـ ولا من هدفنا ـ أن نتابع تحليلات ميرلوبونتي العديدة للغة، وإنما يهمنا فقط أن نبين كيف يفهم ميرلوبونتي الخبرة الجمالية على أساس من فهم خبرة اللغة كخبرة بتعبير إيمائي محسوس لا يختلف عن سائر الإيماءات البدنية.

وقبل أن ننتقل إلى معالجة الخبرة الجمالية، فإننا يمكن أن نلخص خصائص الإيماءات عند ميرلوبونتي على النحو التالي:

- إن الإيماءات باعتبارها مرئية ومسموعة، فإنها تُدرَك حسياً؛ لأنها فعل من أفعال البدن، والمرء يقصدها أيضاً من خلال خبرة البدن.
- إن التعبير الإيمائي، هو تعبير لا يكون فيه المعنى منفصلاً عن الإيماءة، بل مباطناً فيها، فالمعاني ليست أفكاراً متمثلة، وإنما أفكار متجسدة في ـ ومتزامنة مع ـ إيماءات أو وسائط تعبيرية محسوسة.
- إن معاني الإيماءات لا يمكن فهمها، إلا داخل موقف كلي معيش.

ثانياً ـ الخبرة الجمالية بوصفها تعبيراً إيمائياً يُدرَك حسياً

إن فهم الخبرة الجمالية، يقتضي أولاً فهم بنية العمل الفني موضوع هذه الخبرة، ورغم أن ميرلوبونتي لا يفرد مبحثاً خاصاً لبنية العمل الفني أو الخبرة الجمالية، فإننا يمكن أن نستخلص رؤيته التي عرضها متناثرة في كتابات عديدة.

ويمكن القول بأن بنية العمل الفني عند ميرلوبونتي، هي نفس بنية الإيماءة التي تحوي معناها في باطنها. وبذلك، فإن التحليل السابق للإيماءات، يكون قد مهد تماماً لفهم طبيعة العمل الفني والخبرة به. فإذا كانت بنية العمل الفني هي بنية الإيماءة، فإن ذلك يعني أننا لا يمكن أن نفصل داخل بنية العمل الفني بين فكرة أو

---

(26) Merleau - Ponty, **Signs**, p. 84 f.

معنى محسوس، أو بين موضوع متخيل وموضوع مدرك؛ فالعمل الفني هو وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس، والدلالة الجمالية بموضوعها الفيزيقي. ويترتب على هذا بالضرورة أن يكون العمل الفني برمته هو ملتقى قصد الفنان وقصد المتذوق، فليس هناك جانب معين في العمل الفني هو الذي يقصده المشاهد والفنان: فدلالة العمل ليست شيئاً خارج العمل الفني نفسه؛ ولذلك يصف ميرلوبونتي بنية العمل الفني على أساس من علاقة الإشارة بدلالتها، فهذه العلاقة وحدها هي ما يمكن أن يفسر لنا وحدة العمل الفني. فالإشارة عند ميرلوبونتي هي إيماءة gesture تحوي دلالتها في باطنها، وليست رمزاً يشير إلى تصور خارجه.

وعلى هذا الأساس يفهم ميرلوبونتي الخبرة بالعمل الفني بوصفها خبرة بإيماءات. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن تحليل ميرلوبونتي للخبرة الجمالية، لم يكن معتمداً فحسب على مبحثه في الإيماءات بوصفها أفعالاً قصدية تدرك حسياً في خبرة أولية، بل كان أيضاً امتداداً وتطويراً لهذا المبحث. وهذا يعني أن علاقة مبحث الخبرة الجمالية بمبحث الإدراك الحسي هي علاقة مزدوجة: فمبحث الخبرة الجمالية يعتمد على مبحث الإدراك الحسي، ويعضده في نفس الوقت. فالخبرة الجمالية وخبرة الإدراك الحسي، هما خبرتان متأصلتان في البدن باعتباره مصدرهما: فكما أن أفعال البدن هي إيماءات محسوسة تعبر عن معنى مباطن فيها، كذلك فإن الأعمال الفنية تخاطب إدراكنا الحسي من خلال إيماءات أو وسائط فيزيقية تجسد أفكاراً ومعاني.

ولأن المعنى يكون مباطناً في المحسوس؛ فإن الإدراك الحسي وحده يكون كافياً لاستقبال العمل الفني. ولكن الاستجابة الجمالية بوصفها إدراكاً حسياً، ليست تلقياً لانطباعات حسية، فالبدن بوصفه جهاز استقبال إدراكي يستجيب بكل مراكزه الشعورية للمحسوس، وفي هذا يقول ميرلوبونتي: «. . . إن إدراكي الحسي ليس محصلة مجموعة من معطيات بصرية ولمسية أو سمعية: فأنا أدرك بمجمل وجودي كله دون تقسيم للموضوع، فأنا أدرك بنية فريدة للشيء، أي أسلوباً للوجود يخاطب كل حواسي في وقت واحد»(27). وعلى نفس النحو يستجيب جهازي الإدراكي للعمل الفني. وعبارات ميرلوبونتي هنا تقترب كثيراً من عبارات هيدجر، فميرلوبونتي - مثل هيدجر - لا يختزل الخبرة بالشيء - أو العمل الفني - إلى خبرة بانطباعات حسية. ولكن ميرلوبونتي - بخلاف هيدجر - استطاع أن يبين لنا كيف يمتثل الشيء بكل كيانه أمام الإدراك الحسي ويشتبك معه، وعلى نفس النحو ينبغي أن ننظر إلى العمل الفني.

وليس المعنى فحسب هو ما يكون كامناً في المحسوس أثناء إدراكنا الحسي

---

(27) Merleau - Ponty, **Sense and Non - Sense** ; trans. Hubert Dreyfus,(Northwestern University Press, 1964), p.50.

للعمل الفني، بل إن المشاعر أيضاً تكون معطاة في المحسوس ومن خلاله، وهذا هو ما يحدث في فن التمثيل: فوظيفة أي ممثل هي أن يعبر عن عواطف وانفعالات الشخصية التي يؤديها من خلال أفعاله وإيماءاته الخاصة المعبرة، وبالمثل فإن إيماءات أي عمل فني تكون منطوية على معانيها وتأثيرها الشعوري، فالشعور يكون مصاحباً للإدراك الحسي.

وميرلوبونتي يفهم الخبرة الجمالية بوصفها عملية اتصال جمالي بين مشاهد وتعبير فنان، وهو بذلك يعد مخلصاً للتحليل الفينومينولوجي للخبرة بوجه عام كعملية اتصال بين ذات وموضوع. وعندما نقول بأن الفن عند ميرلوبونتي هو لغة، فإن ذلك يعني أن كل تعبير فني يكون في صورة التعبير اللغوي بوصفه فعلاً للاتصال، أي أنه يكون تعبيراً إيمائياً محسوساً يُدرك في خبرة أولية معيشة للبدن، على نفس النحو الذي يتم به إدراك سائر إيماءات البدن. فالحقيقة أن خبرة اللغة نفسها مؤسسة على خبرة البدن، فهي امتداد لخبرة البدن المتصل بالذهن وبالعالم من خلال أفعاله وإيماءاته: «فتماماً مثلما أن بدن وروح إنسان ما يكونان مظهرين فحسب لأسلوب حضوره في العالم، كذلك فإن الكلمة والفكر الذي تعنيه لا ينبغي أن ننظر إليهما على أنهما جزءان خارجان عن بعضهما: فالكلمة تحمل معناها على نفس النحو الذي به يجسد البدن نمطاً سلوكياً ما»(28). وعلى نفس النحو، فإن التعبير الجمالي ـ كتعبير لغوي ـ يكون أيضاً تعبيراً بدنيا إيمائياً.

وعندما نقول ـ مع كايلن ـ بأن إستطيقا ميرلوبونتي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللغويات، مثلما كانت عند كروتشه «علم تعبير ولغويات عامة»، فإن هذا يعني أن كلاهما ينظر إلى الإستطيقا كنظرية في التعبير والاتصال الجمالي. ولكن لأن مفهوم التعبير والاتصال الجمالي عند ميرلوبونتي مختلف تماماً عنه لدى كروتشه؛ فإن كايلن يرى أن مذهب كروتشه الميتافيزيقي يعد أكثر المذاهب إثماراً، إذا ما قورن بإستطيقا ميرلوبونتي(29).

لقد فهم كروتشه التعبير على أنه فعل ذهني، أي نشاط روحي لتنظيم الانطباعات الحسية في نوع من الحدس، حتى إنه نظر إلى الممارسة التي يقوم بها الفنان على أنها فكر دخيل مزعج بالنسبة للفكر الباطني الأولي لديه. وتبعاً لذلك، فإنه لا تكون هناك قيمة للوسيط الفيزيقي، وفي مقابل ذلك، فإن التعبير الإبداعي عند ميرلوبونتي يكون فعلاً من أفعال البدن الحي الفيزيقي ـ النفساني، كما أشرنا من قبل: فالفنان يعبر عن المعنى أو الفكرة من خلال معالجته اليدوية للسطح المحسوس،

(28) Ibid., p. 53.

(29) Kaelin, op. cit., p. 259 f.

بحيث تكون المعاني والدلالات مباطنة في هدا السياق المحسوس من الإيماءات (كالخطوط والبقع اللونية في حالة التصوير).

ومن الضروري دائماً أن نميز بين الإدراك الحسي في الخبرة الجمالية، وبين الإدراك الحسي في المعرفة العلمية: فالإدراك الجمالي aèthetic perception هو الإدراك الحسي الأولي primary perceptıon، إنه خبرة أولية للبدن الحي داخل مجال إدراكي متصل، إنه إدراك لموضوع يستجيب له البدن الحي بكل مراكزه الشعورية في خبرة سابقة على التأمل العقلي والتصورات. أما الإدراك العلمي scientific perception، فليس أولياً، وإنما يكون ثانوياً أو اشتقاقياً secondary or derivative perception، لأنه يحيل الخبرة البشرية الأولية إلى تصورات ومقولات. والإدراك الجمالي يكون تأليفياً synthetic، في حين أن الإدراك العلمي يكون تحليلياً analytic؛ فإدراك الفنان يكون تأليفياً، لأنه يكون منهمكاً في تشييد عالم من الدلالة الفريدة للموضوع المدرك داخل مجال إدراكي متصل، في حين أن الإدراك العلمي يحلل الموضوع بأن يفتته، ويعزله عن سياق المجال الإدراكي الذي يوجد فيه.

وكروتشه يميز أيضاً بين المعرفة العلمية والجمالية، ولكنه ـ بخلاف ميرلوبونتي ـ يرى هذا التمييز على أنه تمييز بين تصورات ونشاط حدسي. وهكذا، فإن ميرلوبونتي يتجاوز مثالية كروتشه، حينما ينظر إلى التعبير الجمالي على أنه إدراك حسي أولي لا ينفصل فيه الوعي أو الذهن عن البدن، لأن المعنى والشعور يكون مشتبكاً في فعل الإدراك الحسي.

إن الإبداع ليس نشاطاً ذهنياً روحياً يجري على مستوى الخيال كما وقع في ظن كروتشه، فإن يد الفنان وفرشاته أو أية أداة أخرى يستعملها كامتداد ليده أو بدنه، إنما هي أدوات لها نفس الأهمية التي تكون للذهن في عملية الإبداع. بل إن شئنا الدقة لقلنا إنه ليس هناك بدن من ناحية، وذهن من ناحية أخرى، في النشاط الإبداعي. بل هناك فقط فنان يفكر بيديه، ويرى بعيون البدن. وهذه الظاهرة التي يتحدث عنها ميرلوبونتي، والتي تلتحم فيها الرؤية الذهنية برؤية العين أو اليد، تسمى أحياناً ـ في البحوث التي تتناول الإبداع في فن التصوير ـ باسم «التفكير البصري».

وهذه السمة التي تميز التعبير الإبداعي عند ميرلوبونتي، كانت مميزة أيضاً لمفهوم العملية الإبداعية عند سارتر: فرغم أن سارتر قدم لنا وصفاً لماهية الموضوع الجمالي باعتباره موضوعاً خيالياً، وكانت نقطة الضعف الرئيسية في وصفه هي فصله بين الموضوع الخيالي والسطح المحسوس، وهو قصور كان ناتجاً عن افتراض ثنائية أونطولوجية بين نمطين من الوجود منفصلين تماماً ـ رغم هذا، فإن إحدى نقاط القوة في إستطيقا سارتر ـ كما لاحظنا من قبل ـ هي أنه لم يغفل أهمية السطح المحسوس أو

الشيء الفيزيقي في عملية النشاط الإبداعي؛ فالنشاط الإبداعي هو خلق لشيء فيزيقي، أي للوحة أو مقطوعة موسيقية أو تمثال. . . . . . . الخ، وليس تحقيقاً لصورة متخيلة تنقل من مستوى الخيال أو الذهن إلى مستوى الواقع. فالفنان عند سارتر لا يخلق أبداً صوراً متخيلة، وإنما هو يبدع أشياء تماثل صوراً متخيلة.

وفكرة التعبير الجمالي الإبداعي بوصفه إبداعاً لأشياء، هي فكرة ينبغي أن نؤكد عليها مراراً، لما لها من دلالة كبيرة بالنسبة للوصف الفينومينولوجي للخبرة الجمالية بوصفها عملية اتصال. فالفصل بين تصورات الفنان وخيالاته وبين ما يبدعه، بأن نجعل تصورات الفنان في ذهنه، وننظر إلى إبداعاته على أنها مجرد تحقيق لهذه التصورات - إنما هو تفسير لا يعضده الوصف الأمين لطبيعة الخبرة الجمالية؛ لأنه يخلق حالة من الانفصال بين الشخص المدرك وقصد الفنان؛ وذلك لأننا في هذه الحالة نجعل القصد الفني الحقيقي تصورات كائنة في ذهن الفنان، ولا تكون في متناول الشخص المدرك إلا بطريقة ثانوية.

هذا الخطأ الذي أظهرناه على مستوى الخبرة الإبداعية، يظهره كايلن على مستوى النقد: فلقد كان هناك افتراض لدى النقاد بأن الفنان لا يستطيع أن يفعل شيئاً، إلا بعد أن يكون قد تصور عمله أو أدركه ذهنياً، ووفقاً لهذا التصور فإن الفنان يقوم بتنفيذ عمله وقصدياته في وسيط مادي رمزي؛ وبالتالي فإن الحكم على نجاح أو فشل هذا التنفيذ يكون من خلال نسبته أو رده إلى عملية التصور المصممة مسبقاً: فعملية التصور تحدد معياراً يمكن به الحكم على نجاح أو فشل هذا التنفيذ. ووجه القصور في هذا التفسير لعملية الاتصال الفني - فيما يرى كايلن[30] - أنه يناظر بين قصد فنان ما باعتباره واقعة سيكولوجية غير معبر عنها، وبين الوسيط المادي أو الواقعة الفيزيقية المعبر عنها. وإذا كان الحكم على التعبير الجمالي الناجح عن عملية تصور منظمة مسبقة، هو حكم يبنى على ما هو غير معبر عنه (تصورات الفنان)، فإن هذا يكشف عن أغلوطة واضحة: فالفكر المعبر عنه والذي يمكن أن يتعرف عليه شخص ما من خلال فعل معين من أفعال التعبير الفيزيقي، هو فكر يستدل الحكم عليه بالرجوع إلى ما هو غير معبر عنه (تصورات الفنان أو قصدياته). وهذه الأغلوطة تسمى «المغالطة القصدية» the intentional fallacy. هذا علاوة على أن الناقد في هذه الحالة يخلط أيضاً بين - ما يمكن تسميته بمصطلحات ميرلوبونتي - التعبير الأولي والتعبير الثانوي، فالعمل الفني يجلب معه دلالة جديدة، إنه يخلق لا ينسخ، فالعمل الفني ليس إعادة تفسير أو إنتاج re - interpretation لفكرة معطاة سلفاً.

(30) Ibid., p. 301.

ومما تقدم يتضح لنا خاصيتين مرتبطتين مميزتين لتحليل ميرلوبونتي للخبرة الجمالية بوصفها عملية تعبير واتصال:

والخاصية الأولى، هي أن قصد الفنان عند ميرلوبونتي، ليس هو القصد السيكولوجي الذي يتمثل في تصوراته وخيالاته، ودوافعه باعتباره ذاتاً تجريبية، وإنما قصد الفنان هو عمله فحسب، أي ذلك الموضوع الفيزيقي الذي يبدعه. والحقيقة أن ميرلوبونتي عندما وحَّد بين قصد الفنان وعمله أو تعبيره الجمالي، استطاع أن يتخلص من الأخطاء التقليدية في النظرية الجمالية. وقد كان لهذه الفكرة أهمية كبيرة في التفسير الفينومينولوجي للخبرة الجمالية: فوفقاً لمبادىء الفينومينولوجيا، فإننا يجب أن نحصر أنفسنا فيما هو معطى لنا في الخبرة، وما هو معطى لنا في الخبرة الجمالية، إنما هو قصد الفنان كما هو متجسد في تعبيره الفيزيقي. وبالتالي فليس هناك أي مبرر ولا معنى في أن نفترض وجود قصدين أحدهما يترجم الآخر؛ لأننا في هذه الحالة نفترض وجود ذاتين: إحداهما تحيا خارج العمل الفني، وهي الفنان كما يحيا خيالاته وتصوراته، والأخرى هي الفنان كما يعبر عن هذه الخيالات والتصورات!

إن الإستطيقا الفينومينولوجية ـ كما أكدنا على ذلك مراراً ـ لا تهتم إلا بذات الفنان الفينومينولوجية، أي بذاته كما هي ظاهرة ومتجسدة في العمل الفني. فنحن نكتشف تعبير الفنان وقصدياته في عمله، فإبداع الفنان هو عمله لا أكثر ولا أقل. وبذلك فإننا نتعرف على طبيعة النشاط الإبداعي من خلال ما هو مبدَع، والحقيقة أن بعضاً من أهمية هيدجر تكمن في توكيده على هذا الدرس.

والخاصية الثانية المميزة لإستطيقا ميرلوبونتي، هي أن التعبير الجمالي يكون تعبيراً أولياً وليس ثانوياً، أي أنه ليس ترجمة لتصورات أو خيالات أو معان، إنه هو نفسه خلق لمعنى، إنه إشارات أو إيماءات تحمل معناها في باطنها، وليس رموزاً أو شفرات تترجم معاني؛ فالمعنى يكون متمركزاً على السطح المحسوس. إن التعبيرات الثانوية ـ مثل: الصياغات العلمية والتعبيرات الفلسفية ـ هي رموز لا تُدرَك لذاتها، بل هي تحيلنا دائماً إلى تصورات ومفاهيم منفصلة عنها، أما التعبيرات الجمالية الأولية فإنها تدرك لذاتها؛ وهي أولية لأنها لا تعبر عن فكرة مسبقة، فليست هناك أفكار أو تصورات سابقة على تنفيذ العمل الفني، فالفنان يكتشف أفكاره أثناء عمله ببدنه الحي، أي أثناء أدائه وتنفيذه لعمله أو تعبيره الفني.

وقصارى القول، إن **الخبرة الجمالية عند ميرلوبونتي هي عملية اتصال تحدث عبر موضوع محسوس**. وهذا الفهم للخبرة الجمالية يسري على مستوياتها المختلفة: فكما أن الخبرة الإبداعية هي تعبير يتم على مستوى الإدراك الحسي، أي تعبير بدني إيمائي، كذلك فإن خبرة التذوق تحدث على مستوى الإدراك الحسي؛ فالمشاهد

يقصد العمل الفني من خلال إدراكه الحسي، أي ببدنه الحي. فليست هناك في خبرة التذوق عملية تمثل خالصة لمعان أو تصورات أو صور خيالية، طالما أن معنى عمل فني ما لا يقبل الترجمة إلى مجموعة من الرموز الاستدلالية أو المنطقية، ولا يكون وسيلة لإثارة صور متخيلة، فمعنى العمل الفني هو بنيته المحسوسة كما يفهمها كل فرد، ووراء هذه البنية لا يوجد شيء! وعلى نفس النحو ينبغي أن نفهم خبرة الناقد: فليست وظيفة الناقد أن يختزل عملاً فنياً ما إلى تقرير منطقي بسيط، ولكن وظيفته هي أن يحلل بنية العمل بذلك الأسلوب الذي يجعل المشاهد الذي أخفق في فهم دلالة العمل أثناء فعل الإدراك الحسي - يجعله في موضع يُمَكِّنه من أن ينال الخبرة التي يقدمها العمل.

ورغم كل هذا، فإن هذا الوصف للخبرة الجمالية ما زال فيه طابع العمومية، ولكي نجعله عيانياً، فلا بد أن نطبقه على الخبرة كما تحدث داخل الفنون المختلفة، أي حينما يكون موضوع هذه الخبرة لوحة أو عملاً أدبياً أو فيلماً. . . . الخ. وسوف نتناول الخبرة بهذه الفنون الثلاث (التصوير، والأدب، والسينما)، باعتبارها ثلاثة أمثلة بارزة في تحليل ميرلوبونتي.

* * *

يتخذ ميرلوبونتي من تحليل عملية التعبير في فن التصوير - وبوجه خاص عند سيزان - مثالاً واضحاً على تحليلاته للإدراك الحسي بوصفه تعبيراً أولياً، أو فعلاً للبدن الحي في إدراكه لعالمه، وهو هنا يحاول تجاوز نفس المشكلة التي تجاوزها في تحليله للإدراك الحسي:

فقد وجد ميرلوبونتي في الدراسات الجمالية للتعبير التصويري جدلاً دائراً، يناظر ذلك الجدل الدائر بين العقلانيين والتجريبيين حول إدراك الوعي لعالمه، حيث نجد قسمة ثنائية بين ذات وموضوع، أو بين ذهن وبدن: فالعقليون يجعلون الصدارة للوعي أو الذهن الذي يتمثل عالمه من خلال تصورات أو مقولات يفرضها عليه، والتجريبيون يرون أن الصدارة تكون للمحسوس، ويجعلون المعرفة نتاجاً لانطباعات حسية صادرة عن المحسوس. وقد انعكس هذا الجدل بين التجريبيين والعقلانيين في دراسة فن التصوير: فالمصور إما إن يكون حسياً يسود لوحاته اللون، وإما أن يكون عقلياً تسود لوحاته الفكرة أو التصميم أو المعرفة التصورية. والذين ينحازون إلى التفسير الأول هم الذين يؤكدون على صدارة الوسيط الفيزيقي في عملية التعبير الجمالي، والذين ينحازون إلى التفسير الثاني يؤكدون على عنصر التمثل أو التصور العقلي الذي لا يكون الوسيط الفيزيقي سوى ترجمة له.

وهذا الخلاف لا يوجد فحسب على مستوى فلاسفة وعلماء الجمال، بل أيضاً

على مستوى المدارس الفنية: فالانطباعيون يرفضون أعمال المصورين الأكاديميين الذين يعملون تحت تأثير الأسلوب المتوارث عن عصر النهضة، فهي أعمال يتم تنفيذها في ضوء معايير عقلية أو تركيب رياضي صارم، وتهدف إلى تحقيق النظام والفكر والوضوح والمعنى. وفي مقابل ذلك يؤكد الانطباعيون على ضرورة رؤية الأشياء كما تنطبع على حواسنا؛ ولذلك فهم يركزون على اللمسات اللونية الدقيقة التي تجعل الانطباع الكلي للوحة ما انطباعاً على مستوى واحد من الضوء متعدد الدرجات.

إن كل هذه الاختلافات ترجع إذاً إلى أصول بعيدة، إنها ليست سوى نتاج للقسمة الثنائية بين الذهن والبدن. وكأن التصورات والمعاني هي أمور تبقى من شأن الذهن أو الوعي وحده، وكأن الإدراك الحسي ليس سوى انطباعات حسية يتلقاها جسم فيزيقي! ولذلك، فإننا عندما نفهم الجسم على أنه ذلك البدن الحي الذي يدرك ويعيش في عالمه، وليس مجرد جهاز استقبال لانطباعات حسية تخلو من أية دلالة ومعنى، وإنما هو جهاز متحرك يكتشف ويرى المعنى والدلالة في المحسوس؛ عندئذ فقط نستطيع أن نتجاوز هذه الثنائية.

لقد استطاع سيزان أن يحقق ذلك في تعبيره التصويري. فالجدل الذي كان يحاول ميرلوبونتي تجاوزه، هو نفس الجدل الذي كان يحاول سيزان تجاوزه حينما كان يتلمس أسلوبه في التعبير. ولهذا يقدم ميرلوبونتي أسلوب التعبير في لوحات سيزان باعتباره مثالاً على نظريته في الإدراك الحسي، بل ومثالاً يمكن أن يجد فيه الفينومينولوجيون درساً عملياً يبين كيف تتجاوز الخبرة الحية موقف التجريبي والعقلاني، وموقف الانطباعي والأكاديمي.

لقد تعلم سيزان من الانطباعيين ـ وخاصة من بيسارو Pissarro أن التصوير ليس تجسيداً لمشاهد متخيلة، وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج، وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر study of appearances . ومع ذلك ، فإنه سرعان ما اختلف معهم. فالانطباعيون يحاولون الاستحواذ على الأسلوب الذي به تخطف الموضوعات أبصارنا. وهم بذلك قد أضاعوا الأشياء في ثنايا الضوء؛ فما يتلقاه المشاهد من الانطباعيين هو الضوء، لا الموضوعات التي تعكس الضوء. أما سيزان فإنه يؤكد أننا نرى الأشياء ذاتها، والضوء هو فحسب الوسيط لنقل انطباع هذه الأشياء. وهكذا، فإن الانطباعيين قد اختزلوا التعبير التصويري إلى انطباع دقيق للموجات الضوئية على العين؛ وهم بذلك يخطئون فهم الدور الذي يقوم به البدن الحي في إدراك عالمه. والأكاديميون يحاولون أن يجدوا مبدأ لتنظيم الإدراك الحسي في تصورات وقوانين دقيقة للهندسة المنظورية؛ وبالتالي فإنهم يخطئون أيضاً فهم الإدراك الحسي. أما

سيزان، فإنه يتجاوز الموقفين معاً: فهو لا يرى معنى للمفاضلة بين الحس والفكر، والتي تبدو كما لو كانت اختياراً بين المادة والصورة أو الفوضى والنظام؛ فالفنان يشكل مادة في عملية تضفي فيها المادة على نفسها صورة في تطور تلقائي غير معد مسبقاً، والفنان يجد نفسه ملقى في عالم من الأشياء أو الظواهر التي تظهر لنا بلحمها ودمها. ولذلك يقول ميرلوبونتي في مقالته «شك سيزان» Cezanne's Doubt: «لأن سيزان ظل مخلصاً للظواهر في بحثه للمنظورات؛ فإنه قد استطاع أن يكتشف تلك القاعدة التي توصل لها علماء النفس المحدثون، وهي: أن المنظور المعيش lived perspective الذي ندركه حسياً بالفعل ليس منظوراً هندسياً، وليس منظوراً فوتوغرافياً»(31).

الذي يريد أن يقوله ميرلوبونتي هنا، هو أن فهم طبيعة الرؤية في فن التصوير يقتضي أن نفهم الإدراك الحسي بوصفه منظوراً معيشاً للبدن يفهم العالم من خلاله؛ فالرؤية ليست فعلاً ذهنياً أو منظوراً عقلياً، ولكنها في نفس الوقت ليست انطباعاً حسياً، وإنما هي فعل للبدن الحي الذي يرى عالمه، ويحدث تغييراً في هذا العالم المرئي من خلال حركته، ولهذا يقول ميرلوبونتي في مقاله «العين والذهن»:

«إن المصور يصطحب بدنه معه، كما يقول فاليري. والحقيقة أننا لا نستطيع أن نتخيل كيف يمكن للعقل أن يصور. إن الفنان عندما يُوهِب بدنه للعالم، فإنه بذلك يحول العالم إلى لوحات. ولكي نفهم عمليات التحول هذه، فإننا يجب أن نرجع إلى العامل المنفذ، إلى البدن الحقيقي، لا البدن باعتباره قطعة ضئيلة من المكان أو حزمة من الوظائف، وإنما ذلك البدن الذي هو نسيج محبوك من الرؤية والحركة»(32).

والقول بأن الرؤية هي فعل للبدن وليس العقل، هو قول يسري على رؤية الفنان ورؤية المشاهد على السواء: فالفنان يَرى ويقدم شيئاً ليُرى. إن اللوحة لا تقدم لنا المماثل كموضوع لتأملنا العقلي أو لإثارة صور متخيلة. إنها تقدم لنا النسيج الخيالي للواقعي the imaginary texture of the real. فالرؤية ليست عملية من عمليات الفكر الذي يضع أمام العقل صورة تمثيلية للعالم، أي عالماً مثالياً، بل هي رؤية بعيون البدن لعالم واقعي مرئي يلتحم به البدن في فعل الرؤية. فكل شيء أراه يكون في متناولي، وعلى الأقل في متناول بصري.

ولكن رؤية البدن ليست انطباعاً حسياً؛ لأن البدن جهاز حي يرى ويتحرك، وليس جهازاً فوتوغرافياً يسجل انطباعات: فعين الفنان ليست عدسة تؤدي نفس المهمة التي تؤديها الكاميرا، فالعين ترى الأشياء وتربطها في علاقات من خلال حركتها، فمن خلال حركة العين يتشكل المنظور أو الرؤية. ولذا يتساءل ميرلوبونتي في صياغة

(31) Merleau - Ponty, **Sense and Non - Sense**, p. 14.

(32)Merleau - Ponty, **The Primacy of Perception**, p. 162.

استنكارية: «كيف ستكون الرؤية بدون حركة العين؟ وكيف يمكن لحركة العين أن تربط الأشياء معاً، إذا كانت الحركة عمياء؟ إذا كانت مجرد انعكاس»(33). إن عيوننا الجسدية هي أكثر من مستقبلات للأشعة الضوئية، والألوان، والخطوط. إنها تمتلك الموهبة والقدرة على رؤية المرئي. إنها على حد تعبير ميرلوبونتي «آلات حاسبة للعالم»(34) computers of the world. ولذلك فإن عين الفنان ترى العالم، وترى نواحي القصور التي تمنع العالم من أن يصبح لوحة، ونواحي القصور التي تمنع اللوحة من أن تكون لوحة، والتي ينبغي أن تتلاشى كيما تتم اللوحة. وكذلك تفعل العين في رؤيتها لأعمال الآخرين.

وإذا كانت العين تمتلك كل هذه الموهبة والقدرة، فإنه لا تكون هناك أية ضرورة لافتراض وجود عين ثالثة ترى اللوحات والصور المتخيلة، على غرار ذلك الافتراض الشائع بأن هناك أذناً ثالثة تلتقط الرسائل. فعيوننا الجسدية وحدها كافية لتبرير ذلك، فهي ترى اللوحة كنسيج خيالي للواقعي، وكشيء مرئي منطوياً على دلالته.

وإذا كانت عيوننا تمتلك الموهبة والقدرة على الرؤية، فإن ما يميز عين الفنان هو أنها عين تدرب نفسها دائماً على اكتساب أسلوب خاص في الرؤية، فالفنان من خلال احتكاكه الدائم بالعالم المرئي وتصويره له في لوحاته، يحاول أن يكوِّن منظوراً خاصاً به في رؤية العالم، «فليس في شهور قليلة - أو في العزلة - يصل الفنان إلى الاستحواذ على رؤيته»(35)، فإن رؤيته يتم اكتسابها من خلال فعل الرؤية ذاته. وميرلوبونتي يؤكد على نفس المعنى في موضع آخر بقوله: «وإذا كان الأديب - كما يقول مالرو A.Malraux - يمضي زمناً طويلاً قبل أن يتعلم أن ينطق بصوته الخاص، فإننا بالمثل يمكن أن نقول إن المصور يستغرق زمناً طويلاً كي يتعرف في لوحاته الأولى على الملامح التي سوف تكون عليها أعماله»(36). وكل هذا يؤكد أن الرؤية عند الفنان ليست تأملاً عقلياً أو منظوراً ذهنيا يكون سابقاً على العمل ذاته، وإنما هي بمثابة الأسلوب الذي به ينفذ الفنان عمله الفني. وهذا يعني أن الرؤية تكون مباطنة في الأسلوب، على نفس النحو الذي به يكون المعنى مباطناً في السياق اللغوي، أو في الإيماءة - بوجه عام - بوصفها تعبيراً. فليس هناك في فن التصوير - ولا في الأدب أو أي فن آخر - رؤية أو منظور محدد سلفاً.

ومن هنا يمكن أن نفهم نقد ميرلوبونتي لمالرو: فقد اعتقد مالرو بأن فن

(33) Ibid., loc. cit.

(34) Ibid., p. 165.

(35) Ibid., loc. cit.

(36) Merleau - Ponty, Signs, p.52.

التصوير - وكذلك الأدب - قد مر بمرحلة كلاسيكية، كان يُنظَر فيها إلى الفن على أنه «تمثيل» للطبيعة، وقصارى ما يستطيعه هو أن يعمل على تجميلها، ولكن وفقاً لقواعد أو صياغات مستمدة من الطبيعة ذاتها. وعلى نفس النحو كان يُنظَر إلى لغة الكاتب باعتبارها اكتشافاً للتعبير الدقيق الذي حددته سلفاً لغة الأشياء ذاتها لكل فكرة. وفي مقابل هذه النزعة الموضوعية المبتسرة، رأى مالرو أن فن التصوير الحديث نشأ كعودة أو ارتداد للذات. وميرلوبونتي - باعتباره فينومينولوجيا - يرفض كلا التفسيرين للفن (الموضوعي والذاتي). ويرى أن مالرو قد أخطأ فهم طبيعة الفن الواحدة في الحالتين: فميرلوبونتي على اتفاق مع مالرو في رفض كل نزعة موضوعية ترى أن الفن يكون محدداً بقواعد أو منظورات مسبقة؛ لأن مثل هذه النزعة تفترض أننا نستعين بفن ما قبل الفن، وبلغة ما سابقة على اللغة؛ وبالتالي تضفي على العمل الفني ضرباً من التحقق والاكتمال سابقاً على تنفيذه. ولكنه يرى أن مالرو قد أخطأ حينما اعتقد بأن فن التصوير في المرحلة الكلاسيكية قد اتسم بهذه النزعة الموضوعية لأنه قد قام على فكرة «تمثيل» الطبيعة. فمالرو لم يتحرى العمق والدقة في فهم طبيعة «التمثيل» أو المنظور الكلاسيكي في فن التصوير، وربما يكون هذا ما جعله يتملص من العالم المرئي إلى عالم سري خفي، ويعتقد أن فن التصوير الحديث كان ارتداداً إلى الذاتية.

إن عملية التمثيل في فن التصوير - فيما يرى ميرلوبونتي - ليست عملية محاكاة للطبيعة تقوم على قواعد مسبقة. وفن التصوير بالزيت هو ما يمكن أن يطلعنا بوضوح على هذه الحقيقة؛ لأن هذا الفن - من بين أنماط التصوير الأخرى - يتيح للمصور التعبير بعلامات تصويرية pictorial signs لها قدرة تمثيلية فائقة بالنسبة لعناصر الموضوع المراد تصويره. هذه العلامات هي التي توهمنا بوجود عمق وحجم وحركة وكثافة معينة للملمس، وعناصر مادية أخرى. والفنان يحاول أن يكتشف أو يبحث عن هذه العلامات أو الإشارات التمثيلية التي تكفي لتحقيق المنظور أو الملمس الذي يجعلنا نرى في اللوحة نفس المشهد الذي رآه. والذي ينافس الطبيعة في قوتها التمثيلية. فالبحث عن العلامات التصويرية هو في الحقيقة بحث عن منظور إدراكي يريد الفنان أن يفرضه على حواسنا، ويخاطب جهازنا الإدراكي من خلاله. ألسنا جميعاً لدينا عيون تعمل بطريقة واحدة، وتدرك الأشياء على نفس النحو؟ هكذا ينبغي أن نفهم معنى التمثيل في التصوير الكلاسيكي، فهو لا يعني محاكاة حرفية للطبيعة تتم وفقاً لقواعد مسبقة، وإنما هو منظور أو أسلوب في رؤية العالم المحسوس يريد المصور الكلاسيكي أن يصل إلينا من خلاله على نفس النحو الذي به ندرك الأشياء في عالمنا المحسوس من خلال جهازنا الإدراكي. ولذلك يرى ميرلوبونتي أن المصورين الكلاسيكيين كانوا مصورين حقيقيين، ولم يكونوا مجرد مقلدين للطبيعة.

وعلى هذا الأساس يعرف ميرلوبونتي المنظور الكلاسيكي classical perspective على النحو التالي:

«إن المنظور الكلاسيكي هو أحد الأساليب التي ابتكرها الإنسان لإسقاط العالم المحسوس أمام إدراكه الحسي، وليس نسخة من هذا العالم. فالمنظور الكلاسيكي هو تأويل اختياري للرؤية التلقائية، لا لأن العالم المحسوس يعارض قوانين المنظور الكلاسيكي ويفرض قوانين أخرى؛ ولكن لأن هذا العالم لا يتشبث بأي واحد منها، وليس من طبيعته أن ينطوي على قوانين»[37].

ومن هذا يمكن أن نخلص إلى معنى المنظور بوجه عام عند ميرلوبونتي: فالمنظور ليس رؤية مسبقة أو قواعد يفرضها العالم أو معطيات الحواس على الفنان (كما ظن مالرو في تعريفه للمنظور الكلاسيكي)، وليس المنظور رؤية ينسحب فيها الفنان من العالم المرئي إلى عالم الذات (كما ظن مالرو في تعريفه لمنظور فن التصوير الحديث). **فالمنظور ليس سوى أسلوب في الرؤية يكون نتاجاً لتفاعل الفنان مع عالمه المرئي الذي يحيا فيه**؛ لأن رؤية العالم أو أسلوب إدراكنا للمرئيات يتأثر دائماً بأسلوبنا في الحياة، وبحضارتنا.

والمنظور بوصفه أسلوباً في رؤية العالم المرئي، يكون أشبه بعملية تنظيم لموضوعات الإدراك الحسي في إطار يحكم علاقاتها على النحو الذي تبدو عليه للمصور، سواء من حيث العمق أو البروز أو الكبر أو الصغر أو الارتفاع أو الملمس. وهكذا، فإن الفنان يعيد صياغة هذه العلاقات في منظور أو مجال إدراكي معين تتحد فيه موضوعات الإدراك الحسي ودلالتها، وبذلك فإن الفنان يستطيع - من خلال المنظور - أن يسيطر تماماً على عالم ما، ويقدمه لنا في رؤية تأليفية خاطفة. فالفنان يقدم لرؤيتنا تنظيماً متآلفاً يمكن لجهازنا الإدراكي أن يستحوذ عليه في لحظة، ولولا عين الفنان المدربة والتي اكتسبت أسلوبها في الرؤية بطول الجهد والصبر الدؤوب، ما كان يمكن لنظرتنا أن تستحوذ على هذا التنظيم المتآلف، فهي - في أحسن الأحوال - سوف تجعله مبتوراً مشوشاً حينما تحاول عبثاً أن تجمع كل هذا الشتات من العناصر والأشياء.

والمنظور بوصفه أسلوباً في رؤية عالم مرئي، يعني أيضاً أن قصد الفنان يكون دائماً متجهاً نحو العالم المرئي المحسوس الذي يحيا فيه، ونحو الآخرين الذين يحيون أيضاً في نفس العالم، أو كما قال ميرلوبونتي في «العين والذهن»: «إن عالم الفنان هو عالم مرئي؛ فليس في هذا العالم إلا ما هو مرئي......»[38]. فالفنان

---

(37) Ibid. p. 49.

(38) Merleau - Ponty, **The Primary of Perception**, p. 166.

يبحث عن منظور يخاطبنا به. من خلال التحامه المستمر بالعالم المرئي الذي نحيا فيه جميعاً على مستوى خبرة البدن الحي. وبهذا المعنى فإن الفن يكون وسيلة للاتصال بالعالم من خلال خبرة حية؛ ومن ثم لا يكون هناك معنى للتخلي عن العالم، والارتداد إلى الذات باسم الفن الحديث.

ذلك هو المعنى الذي يقصده ميرلوبونتي من وراء فهمه للمنظور. ولذلك فإنه يرفض دعوى مالرو بأن الفن الحديث هو ارتداد للذاتية، ودعواه بأنه ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير، هو شخص المصور ذاته؛ فالتصوير ـ فيما يرى ميرلوبونتي ـ ليس متعة شخصية، أو لذة شيطانية، أو تأملاً لما يحدث داخل الذات، كما لو كان العالم تابعاً لذات الفنان، فالفنان المصور يمكث طويلاً أمام الموضوع ـ كما كان يفعل سيزان ـ ليدرس كتلته، وكثافته، وعمقه، وملمسه، وصلابته، ولونه، وحدوده...... الخ. وهكذا، فإن المصور يحاول اكتشاف أسلوبه الخاص في التعبير من خلال اتصاله المستمر بالعالم وبالآخرين، لا من خلال ارتداده إلى ذاته. وكما يقول ميرلوبونتي: «إن الفنان لا يضع ذاته المباشرة....... في اللوحة. إنه يضع أسلوبه هناك، وهو عليه أن يسيطر على أسلوبه من خلال محاولاته الخاصة، بقدر ما يحاول السيطرة عليه من خلال الرجوع إلى أعمال الآخرين وإلى العالم»[39]

وهنا يظهر بوضوح الطابع الفينومينولوجي الذي يوجه بحث ميرلوبونتي، فهو كما يتجاوز العقلانية والتجريبية في وصفه لطبيعة المعرفة، فإنه يتجاوز الذاتية والموضوعية في وصفه للخبرة الجمالية، ويقدم وصفاً لها كعملية اتصال أو إحالة تبادلية بين ذات الفنان والعالم، وبين ذات الفنان وذات الآخرين، ويفهم الذات باعتبارها الذات الفينومينولوجية، لا الذات المباشرة أو التجريبية، فهي الذات التي يمكن أن يتعرف عليها الآخرون في خبرة ذاتية مشتركة intersubjective experience. فالفنان لا يتعرف على أسلوبه الخاص في التعبير من خلال احتكاكه المستمر بالعالم أو بموضوعات إدراكه الحسي فحسب، وإنما يتعرف عليه أيضاً من خلال الآخرين. والآخرون ليسوا فحسب أولئك الفنانين الذين من أعمالهم يتعلم الفنان في مرحلة بحثه عن أسلوبه، وإنما هم أيضاً المشاهدون الذين من خلالهم يستطيع الفنان أن يتعرف على لوحاته. فالتعبير الجمالي يصبح متحققاً بالفعل ويتخذ دلالته، فقط من خلال عيون الآخرين. وهذا هو السبب في أن الفنان يكتشف أسلوبه بطريقة تلقائية وبدون وعي، فلا يلحظه إلا كما يلحظ حركاته المعتادة، في حين أن الآخرين يكونون أكثر منه قدرة في التعرف على أسلوبه. وهذا كله يعني أن خبرة الفنان كما تفترض العالم، فإنها تفترض الآخر.

(39) Merleau - Ponty, Signs, p. 52.

وإذا كان مالرو قد رأى أن الفنان يكتسب أسلوبه الخاص من خلال انتصاره على العالم (أي انتصار الذات على الموضوع)، فإن ميرلوبونتي يناهض هذه الرؤية على النحو التالي:

«إن المصور - حينما يشرع في عمله - لا يعرف شيئاً عن التقابل بين الإنسان والعالم، بين المعنى واللامعقول، بين الأسلوب والتمثيل، فهو يكون منهمكاً إلى حد كبير في التعبير عن اتصاله بالعالم، حتى يصبح معجباً بأسلوب ما يولد كما لو كان غير واع به. ومن الصحيح تماماً أن نقول بأن الأسلوب بالنسبة للمحدثين ليس مجرد وسيلة للتمثيل. فهو ليس له أي نموذج خارجي يحتذيه، فليس هناك فن للتصوير قبل التصوير ذاته. ولكننا لا يجب أن نخلص من هذا إلى القول - كما يذهب مالرو - بأن تمثيل العالم هو فحسب وسيلة **أسلوبية** a stylistic means بالنسبة للمصور، كما لو كان الأسلوب يمكن معرفته والبحث عنه خارج كل احتكاك بالعالم، وكما لو كان غاية في ذاته»[40].

إن تمثيل العالم، وإن لم يكن هو الغاية في فن التصوير، فإنه - في نفس الوقت - لا يكون مجرد وسيلة يقدم من خلالها الفنان أسلوبه الخاص. فالأسلوب ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو إحدى وسائلنا في النظر إلى العالم. ومعنى هذا أن الأسلوب لا يُستدعَى، وإنما يُمارَس ويُكتشَف في سياق الإدراك الحسي، فهو تعبير من إيماءات تُدرَك حسياً. ومالرو نفسه - فيما يرى ميرلوبونتي - قد لاحظ هذه الحقيقة في أفضل ما كتبه من صفحات، وذلك حينما ذهب إلى القول بأن الإدراك الحسي ذاته يتخذ هيئة الأسلوب (يتأسلب perception already stylizes): فالمرأة التي تمر أمامنا لا تبدو لنا مجرد إطار جسماني أو «مانيكان ملون» أو مجرد مشهد، وإنما هي «تعبير جنسي عاطفي فردي»، إنها أسلوب معين في الوجود المتجسد الذي يتجلى بلحمه ودمه في مشيتها، بل حتى في النقرة الخفيفة لنعل حذائها على الأرض، وفي أسلوبها المميز في الحركة والنظرة والابتسامة واللمس والحديث. ولذلك فإن الفنان عندما يصور المرأة، فإن ما سوف ينقله إلى نسيج لوحته ليس مجرد امرأة أو امرأة حزينة أو صانعه قبعات، ولكنه سيجسد علامة مرئية تفصح عن أسلوب خاص في الوجود في العالم، ومعايشته من خلال الحضور الحي فيه. ولكن هذا الأسلوب والتعبير التصويري - فيما يرى ميرلوبونتي - لا يكون متحققاً في المرأة التي نشاهدها، وإلا كان معنى ذلك أن اللوحة تكون مصنوعة أو متحققة سلفاً في الخارج.

وهذا يؤكد من جديد على أن الأسلوب يتشكل أثناء ممارسة الفنان لعمله، أي من خلال إدراكه الحسي لعالمه المرئي حينما يخضعه لضرب من التنظيم في منظور

(40) Ibid., pp. 53 - 54.

متماسك. فالأسلوب هو صورة أو دلالة تعبيرية يضفيها الفنان على عناصر العالم المرئي، فيعدل من مسارها التقليدي ويكسبها أبعاداً جمالية جديدة. والأسلوب بهذا المعنى يكون بمثابة نوع من المعادلات أو اللغة التي يعبر بها الفنان عما يراه أو يدركه حسياً. وهذا يعني أن الفنان لا ينقل العالم المرئي إلى نسيج لوحته على نفس النحو الذي يكون عليه. حقاً إن العالم الذي يصوره الفنان هو نفس العالم الذي نحيا فيه جميعاً. ولكن بعد أن تخلص من أثقاله الزائدة، وتكثف من خلال منظور إدراكي على سطح محسوس.

وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الأسلوب هو نتاج تفاعل الفنان مع العالم: فإذا كان الأسلوب كتعبير لا يكون متحققاً سلفاً في الخارج، فإنه أيضاً لا يكتسب بمنأى عن العالم والأشياء والآخرين، كما لو كان يتحقق في معمل جواني لا يمتلك مفتاحه سوى المصور، والمصور وحده. فالحقيقة أن الفنان يمارس نشاطه وعينه على العالم، وهو يواصل جهوده بأن يطور من أسلوبه الذي أوحت به أعماله السابقة، دون أن يكون قادراً - كما يقول ميرلوبونتي[41] - على أن يميز (لأن التمييز هنا ليس له معنى) بين ما هو صادر عنه وما هو آت من الأشياء، ودون ان يكون قادراً على أن يحدد ما الذي يضيفه عمله الجديد إلى أعماله السابقة، أو ما الذي استمده من الآخرين، وما الذي تمخضت عنه قريحته.

الفنان إذاً لا يمارس أسلوبه بمنأى عن العالم المعيش، فالمصور - أو الشاعر - لا يعبر عن شيء اخر سوى لقائه بالعالم. والفن التجريدي ليس استثناء من هذا، فالفنان التجريدي لا يعبر عن شيء آخر سوى نفي أو رفض العالم. وهو في رفضه للعالم لا يكون منفصلاً عنه، فأشكاله الهندسية تكون مستمدة من الحياة، وتحمل رائحتها. ولهذا يرى ميرلوبونتي أن اللوحة دائماً تقول شيئاً ما، والفنان التجريدي الحديث يريد أن يوصل معنى أو يعبر عن حقيقة، لا بأن يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء، ولكن بأن يقدم نظاماً جديداً من المعادلات يحطم العلاقات التقليدية بين الأشياء، ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً. ولذلك فإن الحقيقة أو الصدق في التصوير، هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، وفي حضور مبدأ فريد واحد يسري في كل وسائلها التعبيرية، ويضفي عليها قيمة جمالية معينة. وهكذا، فإن الفن الحديث - شأنه شأن الفكر الحديث - يلزمنا أن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء، وليس لها أي نموذج خارجي تحتذيه، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة[42].

(41) Ibid., pp. 58 - 59.

(42) Ibid., p. 57.

وإذا كان الأسلوب عند ميرلوبونتي يُكتشَف ويُمارَس ويُكتسَب، فإن ذلك يعني أننا لا ينبغي أن نقلل من شأن العمل والجهد الفعلي الذي يبذله المصور في إبداعه لعمله الفني. فجهد المصور يشبه إلى حد كبير ذلك الجهد الفكري الذي يحاول أن يوصل معنى في لغة، حتى أننا يمكن أن نتحدث عن لغة للتصوير. فالمصور عندما يستخدم معادلاته أو منظوراته، ويضفي عليها ألواناً وأشكالاً، مجسداً إياها في نسيج لوحته، فإنه يحاول بذلك أن يقول شيئاً ما أو يوصل معنى. وهذا المعنى ينبغي أن نفهمه دائماً باعتباره غير منفصل عن اللوحة ذاتها، فهو ليس تعبيراً خارجياً، بل يكون مباطناً أو منغمساً في اللوحة. ولذلك، فإن الفنان يرى أن اللوحة تفرض عليه لوناً معيناً أو موضوعاً معيناً دون سائر الألوان والموضوعات، كما لو أن المعنى الذي يريد أن يعبر عنه يفرض عليه تركيب لغوي معين أو منطق خاص.

وإذا كان التصوير هو لغة توصل معنى، فإن فهم طبيعة اللغة ذاتها يطلعنا بوضوح على الصلة الوثيقة بين التعبير الإبداعي في كل من التصوير والأدب:

* * *

إن الجدل الذي وجده ميرلوبونتي حول مشكلة التعبير في فن التصوير، هو نفس الجدل الذي وجده حول مشكلة التعبير في الأدب. فالخلاف حول الفكرة والتنفيذ أو الرؤية والأسلوب في فن التصوير، يناظر الخلاف حول المضمون الفكري والصورة اللغوية أو المضمون والشكل في الأدب: فهناك من ينحازون إلى جانب الفكرة أو المضمون في العمل الأدبي، ويرون أن العمل الأدبي لا يمكن النظر إليه على أنه مجموعة قيم شكلية خالصة (كما ينظر بعض أنصار النزعة الشكلية الخالصة pure formalists إلى اللوحة، ويبحثون عن سند لدعواهم في فن التصوير التجريدي)، فالعمل الأدبي في نظر هؤلاء ينطوي دائماً على فكرة أو مضمون. وعلى هذا الأساس، فإن الرواية ـ على سبيل المثال ـ يمكن اختزالها إلى مضمونها، ويمكن النظر إليها على أنها مجرد إعادة صياغة لفكرتها. أما الشكليون ـ في مجال الأدب ـ فيركزون على الأساليب الفنية التي يستخدمها المؤلف في تجسيد فكرته. فالأسلوب هنا هو ما يشكل ماهية العمل الأدبي. والرواية عند هؤلاء تصبح أسلوباً في التعبير مجرداً ومنفصلاً عما هو معبر عنه في مضمون.

وميرلوبونتي في معالجته للأدب أيضاً يتجاوز كلا الاتجاهين من خلال رؤيته لوحدة الفعل التعبيري القصدي الذي يذوب فيه التمييز بين المضمون والشكل، أو بين المضمون القصدي والأسلوب الذي به يقال (أي الأسلوب الذي به يكون مقصوداً).

ومن الأمثلة الواضحة على وحدة الفعل التعبيري - كما يقول كايلن[41] - ذلك الأسلوب في الشعر الذي يعرف باسم «التهكم» irony، حيث يكون المقصود عكس ما يقال، مما يدل على أن القصد (كمضمون أو معنى) لا يفهم أبداً إلا من خلال السياق الذي يرد فيه. فالمضمون لا ينفصل عن الشكل أو الكلمة المنطوقة.

وعلى هذا الأساس يرى ميرلوبونتي أن أسلوب التعبير عن المعنى في الأدب، يكون مناظراً لأسلوب التعبير عن الرؤية أو المنظور في فن التصوير. فالحقيقة أن التصوير والأدب يمكن مماثلتهما ببعضهما عندما نصرف النظر عما يمثلانه (أي عندما نجردهما من محتواهما) وننظر إليهما تحت مقولة التعبير الإبداعي. وفي هذه الحالة سيبدو كل منهما كشكلين لنفس النشاط الفني. ولقد ظل المصورون والكتاب يمارسون نشاطهم لقرون طويلة، دون أن يدور بخلدهم أن هناك علاقة وثيقة تجمع بينهم. ولكن الحقيقة أن كل مصور وأديب قد مرَّ بنفس المخاطرة.

هذه العلاقة الوثيقة بين التصوير والأدب يمكن فهمها بوضوح على أساس من فهم طبيعة اللغة ذاتها: فالتعبير في التصوير والأدب - بل وفي أي فن آخر - يتخذ صورة التعبير اللغوي، أي يكون تعبيراً إيمائياً gestural expression. فكل فن هو لغة تعبر على نحو واحد، وإن كانت تستخدم أدوات مختلفة في التعبير.

ومن هذا المنطلق ينتقد ميرلوبونتي ذلك الخطأ الذي استشرى في التمييز بين فن التصوير واللغة، أو بين فعل التعبير لدى المصور وفعل التعبير لدى الكاتب: فعادة يقال أن المصور يصل إلينا عبر العالم الصامت من الخطوط والألوان، عبر عالم من إشارات لا نعي بها إلا بعد أن نكون قد استمتعنا بالعمل، في حين أن الكاتب - على العكس من ذلك - يمعن النظر في إشارات محكمة الصنع مسبقاً، وفي عالم ناطق مسبقاً. وهذا إخفاق في فهم طبيعة اللغة ذاتها، سواء عند المتحدث أو الكاتب.

وسوء فهم اللغة يرجع أساساً إلى أننا نتصورها عادة على أنها نظام تعبيري يكون الفكر فيه سابقاً على الكلمات، وفي مقابل ذلك يبين لنا ميرلوبونتي أن كل فكر ينشأ من كلمات منطوقة ويعود إليها، وكل كلمات منطوقة تولد في الأفكار وتموت فيها. حقاً إن الأصوات تُنطَق لأجل الفكر، ولكن ليس معنى ذلك أن القول أو الحديث speech يكون ثانوياً ومستمداً من الفكر. فالحقيقة أننا عندما نتحدث لا نفكر في اللغة كما يفعل عالم أو فقيه اللغة، بل إننا لا نفكر على الإطلاق، فنحن نفكر فقط فيما نقوله[44]. وهكذا يكون فكرنا مباطناً فيما نقوله. ولذلك يقول ميرلوبونتي في مقالته عن

---

(43) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic,** p. 309.

(44) Merleau - Ponty, **Signs,** p. 17 f.

«اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت» Indirect Language and the Voices of Silence: «إننا إذا ما خلّصنا أذهاننا من الفكرة القائلة بأن لغتنا هي ترجمة وشفرة لنص أصلي؛ فإننا سوف نعرف أن فكرة التعبير التام هي فكرة بلا معنى، وأن كل لغة تكون غير مباشرة أو تلميحية، أي أنها ـ إن شئت قل ـ صمت»[45]. صمت؟! هل يمكن أن ننظر إلى التعبير اللغوي كما ننظر إلى التعبير في التصوير الذي يقوم على علامات أو إشارات صامتة؟! بأي معنى تكون اللغة تعبيراً صامتاً أدواته كلمات؟! كيف يولد الصمت فكراً، ويحمله إلى الآخرين في نفس الوقت؟! ألم يبين لنا ميرلوبونتي أن الفكر ينشأ من كلمات منطوقة؟! إن الإجابة على هذه التساؤلات تحتاج بعض الإيضاحات الدقيقة:

عندما يقول ميرلوبونتي بأن كل لغة تكون غير مباشرة، فإنه يعني بذلك أن اللغة ـ من حيث هي فعل للاتصال أو تعبير أولي ـ تكون دائماً «مراوغة» تقصد هدفها بشكل غير مباشر، وأن قدرتها على أن تشير إلى شيء بشكل مباشر إنما هي قدرة ثانوية للغة. فاللغة إذن لا تعبر بشكل مباشر عن المعنى أو الفكر الذي تقصده كما لو كانت تترجمه، وإنما هي توحي به فقط (سواء في فعل النطق أو الكتابة). والإيحاء في اللغة يعني أنها تضمر المعنى في السياق اللغوي على نفس النحو الذي به يضمر فن التصوير الرؤية في الأسلوب التعبيري. أي في الأسلوب الذي به تتشكل الإشارات المحسوسة الصامتة (الخطوط والألوان) في منظور ما. ولذلك فمن الضروري أن نلاحظ هنا أن ميرلوبونتي عندما يقول بأن الفكر أو المعنى ينشأ من كلمات منطوقة، فإنه يعني بذلك فقط أن الفكر والمعنى لا يكون سابقاً على فعل النطق (أي لا يكون سابقاً على الكلمات التي ينطقها المتحدث أو يكتبها الكاتب)، ولكنه لا يعني بذلك أبداً أن الدلالة أو التعبير اللغوي يكون مرادفاً للكلمات المنطوقة: «فعلاقة المعنى بالكلمة المنطوقة ليست أبداً علاقة تناظر بين نقطة ونقطة»[46]. وبالتالي فإن المعنى الكلي لجملة ما ليس حاصل جمع معاني كلماتها المنطوقة، فالكلمات المنطوقة ليست لها دلالة بذاتها وبمفردها، وإنما تكتسب دلالتها داخل السياق أو في الأسلوب الذي به يُقَال ما يقال أو يُكتَب ما يُكتَب، وهكذا. فإن المعنى في اللغة يكون كامناً أو مضمراً بين السطور المرئية وفي العلاقات الكائنة بين الكلمات المنطوقة (أو المكتوبة)، فاللغة تعبر بما يكون بين الكلمات بقدر ما تعبر بالكلمات نفسها، تعبر بما لا يُنطَق أو يُقَال مثلما تعبر بما يُنطق أو يقال.

وعلى هذا الأساس، فإن فعل التعبير لدى الكاتب لا يكون مختلفاً كثيراً عن فعل التعبير لدى المصور. فلغة الكاتب إيحائية التعبير تصل إلينا من خلال العالم الصامت

(45) Ibid., p. 43.

(46) Ibid., loc.cit.

بين الكلمات، .تماما مثلما تصل إلينا «لغة» المصور من خلال العالم الصامت للخطوط والألوان:

وإيحائية التعبير في فن التصوير تعني ـ كما بينا من قبل ـ أن البقع والخطوط اللونية التي هي نتاج ضربات الفرشاة لا تكون لها دلالة مباشرة محددة سلفاً. فهي لا قيمة لها في حد ذاتها؛ لأن تأثيرها الكلي ليس هو مجموعها، وإنما علاقاتها داخل نسيج كلي. ولذلك فإن المرء الذي يقترب من اللوحة حتى يضع أنفه على ضربات فرشاة المصور، لن يرى إلا الجانب الخاطىء من عمله. واللغة المعبرة ـ سواء عند المتحدث أو الكاتب ـ ينبغي أن تُفهَم على هذا النحو. فالمتحدث أو الكاتب لا يختار إشارات لدلالات محددة مسبقاً مثلما يذهب المرء ليبحث عن مطرقة ليدق مسماراً أو عن كماشة ليقلعه. فالتعبير هنا يتجمع حول القصد الدلالي significative intention الذي لا يكون سابقاً على كتابة النص. فكما أن التعبير أو القصد الدلالي لا يوجد في البقع والخطوط اللونية، وإنما في تأثيرها الكلي من خلال علاقاتها المتداخلة مع بعضها، كذلك فإن التعبير أو القصد الدلالي في الأدب لا يكون في دلالات محددة مسبقاً للكلمات، وإنما في علاقاتها داخل السياق. وفي الحالتين فإننا نجد التعبير بين البقع اللونية والخطوط، وبين الكلمات أو السطور، كما لو كان تعبيراً صامتاً.

ومفاد القول إن التصوير والأدب هما تعبيران إيمائيان إيحائيان، لا يمثلان شيئاً مسبقاً، ولا يخضعان لقواعد أو منظورات أو أفكار محددة سلفاً. ولقد اتضحت لنا هذه الحقيقة بشكل كاف عندما عالجنا فن التصوير، ويبقى الآن أن نظهرها من خلال تطبيقها على فن من فنون الأدب. والفن الأدبي الذي يوجه إليه ميرلوبونتي اهتماماً خاصاً هو الرواية:

والرواية ـ مثل اللوحة ـ تعبر بشكل مضمر؛ فالروائي يخاطب قارئه تلميحا لا تصريحاً، إنه يجسد استبصاراته وتأملاته في سلوك شخصية ما، ويقدم للقارىء تلميحاً بها فحسب. ولذلك فإن قصد الروائي لا يمكن فهمه أبداً إلا بطريقة غير مباشرة من خلال السياق أو الأسلوب الذي به يستخدم الكلمات. فالسياق الذي فيه يستخدم ستاندال Stendhal كلمات مألوفة، يكشف المعاني الجديدة التي يضفيها على هذه الكلمات. ولذلك فإنني أثناء القراءة أقترب شيئاً فشيئاً من ستاندال، واكتشف في النهاية نفس القصد الذي يهبه لهذه الكلمات. وأنا في هذه الحالة أفهم الكلمات من خلال أسلوب ستاندال، أو بتعبير ميرلوبونتي: «إنني أخلق ستاندال، فأنا أصبح ستاندال أثناء قراءتي له. ولكن هذا يكون ممكناً فقط لأنه عرف أولاً كيف يجعلني أقيم في عالمه»(47). ولا يعني هذا بطبيعة الحال إنني أكون مهتماً بذات ستاندال المباشرة

(47) Merleau - Ponty, The Prose of the World, p.12.

أو بخبراته الخاصة التي عايشها، وإنما بأسلوبه في الكتابة الذي اكتسبه عبر حياته الأدبية الطويلة.

وهنا نلاحظ أن وصف ميرلوبونتي لعملية اتصال القارىء بالروائي من خلال عمله الأدبي، يعد مناظراً لوصفه للغة أو الحديث كعملية اتصال ترتبط فيه الإيماءة بالهدف الذي تقصده. فدلالة الإيماءات هي حضور صامت يقصدني أو يحرك قصدياتي كما يحرك العالم بدني، ولذا يقول ميرلوبونتي في مقاله «عن فينومينولوجيا اللغة»: «إن القصد الدلالي بالنسبة لي، مثلما هو بالنسبة للمستمع الذي يكتشفه عندما يسمعني، . . . ليس سوى فجوة معينة تُملأ بالكلمات، فهو بمثابة القدر الزائد فيما أقصد قوله على ما يقال أو ما قد قيل»[48]. ومعنى هذا أن قصد الروائي - أو الأديب بوجه عام - لا يكون مساوياً للكلمات التي ينطقها أو يكتبها، فهذا القصد يكون مُضمراً في أسلوبه، أي أنه ينطوي على صمت أو فراغ يحتاج إلى فعل من أفعال الملء. وعملية الملء هذه التي يتحدث عنها ميرلوبونتي، تشبه ما أسماه إنجاردن من قبل «بعملية التعيين» (والتي انصب عليها تحليله المسهب كما سنرى فيما بعد)، وهي تلك العملية التي يقوم فيها القارىء بملء مواضع لا متعينة أو فجوات مقصودة في بنية العمل الأدبي.

وعلى هذا، فإن الرواية عند ميرلوبونتي لا يمكن اختزالها إلى مضمونها أو فكرتها؛ لأن الفكر أو المضمون يكون مضمراً ومتجسداً في الأسلوب. ولا شك أن الأعمال الروائية العظيمة تنطوي على أفكار فلسفية، ولكن هذه الأفكار لا تكون معطاة لنا بوصفها أفكاراً خالصة، وإنما باعتبارها متجسدة في الأسلوب الذي به يخلق الروائي الشخصيات والأحداث من خلال لغة إيحائية، ولذلك يقول ميرلوبونتي في مقالته عن «الميتافيزيقا والرواية»:

> «إن عمل الروائيين العظام يقوم دائماً على فكرتين أو ثلاث. وكانت هذه الأفكار بالنسبة لستاندال هي مفهوما الذات والحرية، وكانت بالنسبة لبلزاك هي لغز التاريخ بوصفه ظهورا لمعنى في أحداث اتفاقية، وكانت بالنسبة لبروست هي الأسلوب الذي به يكون الماضي متضمناً في الحاضر. . . . . وليست وظيفة الروائي أن يقوم بتنظير هذه الأفكار، ولكن أن يجعلها توجد بالنسبة لنا على نفس النحو الذي به توجد الأشياء. فليست وظيفة ستاندال أن يحاضر في قضية الذاتية المشتركة، فيكفي أن يجعلها حاضرة»[49]

إن الرواية يكون لها دائماً فكرة أو أحداث يمكن لأي أحد أن يقوم بتلخيصها،

(48) Merleau - Ponty, **Signs**, p.95.

(49) Merleau - Ponty, **Sense and Non - Sense**, p. 26.

تماماً مثلما أن الشعر يشير إلى أشياء أو أفكار يمكن صياغتها في كلمات قليلة. ولكننا عندما نفعل ذلك، فإننا نفسد العمل الأدبي، ونقف منه موقفاً لا جمالياً. فليست مهمة الشاعر أو الروائي أن يخبرنا بهذه الأحداث أو الأفكار، وإلا فإن الشعر سوف يتحول بدقة إلى نثر، ولن تفقد الرواية شيئاً بتلخيصها. فالأفكار والوقائع لا تكون مقصودة لذاتها، وإنما هي أشبه بالمادة الخام التي يشكلها الأديب ـ أو الفنان ـ في إيماءات محسوسة مترابطة في سياق زمني. يقول ميرلوبونتي:

«إن الأفكار والوقائع هي فحسب المادة الخام للفن: ففن الرواية يكمن في انتقاء ما يقوله المرء وما لا يقوله (فهذا الفصل سوف يكتب من وجهة نظر هذه الشخصية، وذلك الفصل من وجهة نظر أخرى)، ويكمن في الإيقاع المتنوع لرواية الأحداث، وماهية فن الشعر ليست هي الوصف التعليمي للأشياء أو عرض أفكار، وإنما إبداع آلة لغوية لا تخفق غالباً في وضع القارىء في حالة شعورية معينة»[48].

وخلاصة القول، إن الإبداع في الرواية هو أسلوب صياغة الأفكار والأحداث في صورة كلية زمانية معبرة، لا يمكن أن نفصل فيها بين مضمون وشكل، فالعلاقة بين هذين العنصرين داخل الرواية هي علاقة تجانس.

* * *

وخبرتنا بالفيلم تحدث أيضاً على نفس النحو. فالفيلم يحدث في خبرتنا بوصفه صورة كلية زمانية معبرة. والحقيقة أن هذا التشابه بين أسلوب خبرتنا بالفيلم وأسلوب خبرتنا بسائر الأعمال الفنية الأخرى؛ يرجع إلى أن هذه الخبرات الجمالية تتأصل عند ميرلوبونتي في خبرة الإدراك الحسي بوصفه إدراكاً لعلاقات داخل مجال إدراكي متصل للبدن الحي، وليس إدراكاً لجزئيات تنطبع على الحواس ويقوم الذهن بترجمتها كما لو كانت شفرات أو رموزاً.

وهذا الفهم لطبيعة الإدراك الحسي قد استمده ميرلوبونتي ـ كما رأينا فيما سبق ـ من كتابات هوسرل المتأخرة، ومن علماء الجشطلت الذين أكدوا فكرة العالم المعيش من خلال تغيير المفهوم التقليدي للإدراك في علم النفس الكلاسيكي. فلقد تعلم ميرلوبونتي من هؤلاء الجشطلتيين عدم التمييز بين الشيء المحسوس وبين دلالته في فعل الإدراك، فليست هناك دلالة للمحسوس تكون منفصلة عن المجال الإدراكي الذي يوجد فيه: فاللون بمفرده ـ على سبيل المثال ـ ليست له دلالة، وإنما هو يكتسب دلالته داخل مجال إدراكي يصبح فيه مرتبطاً بشيء آخر. ولذلك، فإننا لا ندرك أبداً

(50) Ibid., p. 57.

لوناً خالصاً أو مساحات لونية، وإنما ندرك دائماً دلالة اللون باعتباره منتمياً لشيء ما أو مرتبطاً به، ولذا يقول ميرلوبونتي:

«كيف يمكن أن نحدد بدقة لون موضوع ما دون أن نذكر المادة التي منها صنع هذا الموضوع، بدون أن نقول عن لون السجادة الزرقاء ـ على سبيل المثال ـ إنه «أزرق صوفي»؟!، لقد تساءل سيزان متعجباً: كيف يمكن للمرء أن يميز لون الأشياء عن شكلها؟! إنه لمن المستحيل أن نفهم الإدراك الحسي على أنه عملية نعزو فيها دلالة معينة إلى إشارة محسوسة معينة؛ لأن نسيج هذه الإشارات مهما يكن محسوساً بشكل مباشر، فإنه لا يمكن وصفه بدون الرجوع إلى الموضوعات التي تشير إليها هذه الإشارات»[51].

وما يصدق على إدراك الألوان يصدق أيضاً على إدراك النغمات. ولذلك فإن الموسيقى تقدم لنا مثالاً واضحاً على طبيعة الإدراك الحسي: فالنغمة الموسيقية ليست لها أية دلالة إذا ما أخذت بمفردها، فهي تستمد دلالالتها من الوظيفة التي تؤديها داخل الكل (أي داخل مجال إدراكي سمعي متصل زمانياً). ولذلك فإن دلالة اللحن ليست في مجموع نغماته، وإنما في علاقاتها الزمانية، فنفس النغمات يمكن إعادة ترتيبها أو تنظيمها في علاقات أخرى لتعطي لحناً آخر. ومن هنا، فإن أي تغير يحدث في العلاقات الزمانية الكائنة بين النغمات (كأن يحدث تغير في سرعة العزف أو في تنفيذ الحركة الموسيقية)، يكون كافياً لتغيير دلالة اللحن ككل. وفي مقابل ذلك، فإن حدوث تغير في نغمات اللحن (كأن يتغير موضعها المكاني في السلم الموسيقي؛ وبالتالي يتغير ترددها الصوتي)، لا يؤدي إلى حدوث تغير محسوس في دلالة اللحن، طالما بقيت العلاقات بين هذه النغمات على حالها لم يمسسها سوء.

ونفس هذا التحليل يسري أيضاًعلى الفيلم: فكما أن اللوحة ليست مجموع البقع والخطوط اللونية فيها، وكما أن معنى الجملة ليس بمثابة مجموع كلماتها، وكما أن اللحن ليس مجموع نغماته، كذلك فإن الفيلم ليس حاصل جمع صور متخيلة، وإنما هو صورة كلية زمانية temporal Gestalt، أي أن دلالة الفيلم تكمن في ذلك النظام والترتيب الزماني الذي يربط بين مكوناته؛ وبالتالي يجعل من الفيلم في النهاية صورة كلية معبرة. وهكذا يرى ميرلوبونتي أن التطور الذي لحق بنظرية الإدراك الحسي بوجه عام يمكن أن يقودنا إلى فهم الإدراك الحسي للفيلم.

وميرلوبونتي يطبق هذا التحليل على المكونات الأساسية للفيلم، أي على الفيلم من حيث هو صورة بصرية خالصة، ومن حيث هو صورة ناطقة:

---

(51) Ibid., p. 51.

إن الفيلم كصورة بصرية هو سياق من لقطات، وهذا يعني أن اللقطة السينمائية ليست لها دلالة خارج هذا السياق أو الترتيب الزمني. ولذا يقول ميرلوبونتي: «إن معنى اللقطة السينمائية يعتمد على ما يسبقها في الفيلم، وهذا التتابع للقطات يخلق واقعاً جديداً ليس بمثابة مجموع أجزائه»[52].

والعنصر الزمني لا يدخل فحسب في تسيج الفيلم ككل بأن يربط بين لقطاته في سياق ما، بل إنه أيضاً كما لاحظ لينهارت R. Leenhardt ـ أحد علماء جماليات السينما ـ يدخل في نسيج كل لقطة على حدة: فالفترة القصيرة ـ على سبيل المثال ـ تصلح لابتسامة اللهو، والفترة متوسطة الطول تلائم وجهاً غير مكترث، أما اللقطة التي تستغرق فترة طويلة نسبياً فهي تلائم تعبيراً محزناً. ولذا يقول لينهارت: «عندما تشاهد فيلماً حاول أن تخمن اللحظة التي تكون فيها اللقطة قد استنفدت ذاتها، ويجب أن تنتهي، أي تحل محلها لقطة جديدة، إما بواسطة تغيير «الكادر» أو المسافة أو المجال. . . . . . . »[53].

والفيلم كصورة كلية لا يعتمد فحسب على عملية انتقاء اللقطات وترتيبها كما في «المونتاج» montage، وإنما يعتمد أيضاً على عملية تقطيع cutting وانتقاء المشاهد scenes من حيث ترتيبها وتسلسلها وطولها. . . . . الخ. وكل هذا يجعل من الفيلم صورة معقدة للغاية تحدث داخلها في كل لحظة عدد كبير من الأفعال وردود الأفعال.

وما يصدق على الفيلم من حيث هو صورة بصرية خالصة visual film يصدق أيضاً على الفيلم الناطق sound film؛ ولذلك فإن خبرتنا بالعنصر الصوتي في الفيلم هي خبرة بصورة كلية أيضاً: «فكما أن الفيلم ليس مجرد مسرحية مصورة في حركة، وكما أن عملية انتقاء وتجميع اللقطات تؤسس وسيلة أصيلة للتعبير بالنسبة للصورة المتحركة، كذلك فإن المساحة الصوتية في الشريط السينمائي soundtrack ليست مجرد تسجيل يعيد إنتاج الأصوات والكلمات، ولكنها تحتاج تنظيماً باطنياً معيناً يجب أن يبتدعه مخرج الفيلم»[54].

ولا شك أن فكرة الفيلم بوصفه صورة كلية تصبح أكثر وضوحاً ـ بل وتعقيداً ـ حينما ننظر إلى الفيلم من حيث هو صورة وصوت معاً، أي كما يحدث في خبرتنا الإدراكية بوصفه مجالاً بصرياً سمعياً متصلاً؛ ولذا يرى ميرلوبونتي «أن الأسلوب الذي

---

(52) Ibid., p. 54.

(53) Quoted in Ibid., loc. cit.

(54) Ibid., p. 55.

به يجتمع عنصر الصورة والصوت معاً، يخلق كلا جديداً آخر لا يمكن اختزاله إلى أجزائه المكونة له فالفيلم الناطق ليس فيلماً مدبجاً بكلمات وأصوات تكون وظيفتها مجرد إكمال الصورة الخيالية السينمائية، فالرابطة بين الصوت والصورة الخيالية تكون وثيقة للغاية. . . . . . »(55).

ولذلك، فإن الافتقار إلى هذه الوحدة العضوية بين الصورة والصوت يؤدي إلى قصور واضح في بنية الفيلم. والأفلام المدبلجة dubbed films تقدم لنا مثالاً واضحاً على هذا القصور، حيث نجد أحياناً شخصاً نحيفاً ينطق بصوت شخص سمين، أو صبياً ينطق بصوت رجل. . . . . . الخ. وكل هذا عبث؛ لأن الصوت، وطابع الشخصية، بل و «بورفيل» الوجه، هي سمات تشكل وحدة واحدة غير قابلة للانقسام.

ووحدة الصوت والصورة المتخيلة لا تحدث بالنسبة لكل شخصية على حدة، بل تحدث داخل سياق الفيلم ككل. ومن ثم فإنه، «ليس من قبيل الصدفة أن الشخصيات تكون صامتة حيناً، وتنطق حيناً آخر. فتناوب الكلمات والصمت يُصطنع لخلق صورة متخيلة يكون لها أعظم تأثير»(56).

وهذه الملاحظة العابرة التي يسوقها ميرلوبونتي لها أهمية بالغة. فهي تعني ـ فيما تعني ـ أن الصمت في الفيلم يكون مقصوداً كتعبير إيحائي. فالصمت لغة. والفيلم ـ مثل اللوحة ـ يبرز هذه الحقيقة بوضوح. ويمكن أن ندلل على ذلك بالقول بأن كثيراً من الأفلام الصامتة يكون لها قوة تعبيرية فائقة. ومن هنا، فإننا نستطيع أن نقول ـ دون تعارض من جانبنا مع موقف ميرلوبونتي ـ إن الصورة المرئية المتحركة هي بمثابة اللغة أو أداة التعبير الأساسية للفيلم. ولا يعني هذا أن اللغة المنطوقة (الكلمات أو الحوار) تكون عنصراً ثانوياً أو إضافياً لا قيمة له، وإنما ذلك يعني فقط أن الكلمات أو الحوار عندما يَرِد في الفيلم فإنما يرد باعتباره جزءاً من مكونات الصورة المرئية المتحركة. فليست الصورة هي التي تصنع من أجل الكلمات، ولكن الكلمات نفسها هي ما يُنطَق ويُرتَّب كجزء من نسيج الصورة. فليس يكفي أن يتسق الحوار مع ذاته في سياق لغوي ذي دلالة، بل يجب أيضاً أن يتسق مع سياق من صور مرئية، من أجل خلق تعبير كلي لا نستطيع أن نحدد أين موضعه.

دلالة الفيلم إذن ليست في المعنى الذي يولده الحوار. وإذا كان العديد من الأفلام التي يقل فيها الحوار ـ علاوة على العديد من الأفلام الصامتة ـ تعد رفيعة المستوى، فإن ذلك يعني أن مخرجي هذه الأفلام كانوا على درجة عالية من التمكن

---

(55) Ibid., loc. cit.

(56) Ibid., loc. cit.

من لغتهم التعبيرية، لغة السينما أو الصورة المتحركة.

كذلك فإن دلالة الفيلم لا تكمن في سلسلة أحداثه التي يلخصها السيناريو في لغة نثرية، تماماً مثلما أن دلالة الرواية ليست في أحداثها. ولو كانت دلالة الفيلم في أحداثه، لكانت الأفلام التاريخية ـ التي تعالج الأحداث الجسام التي صنعت تاريخ البشرية ـ هي بالضرورة أعظم الأفلام. ولكن هذا ليس صحيحاً: فالحقيقة أننا يمكن نجد أفلاماً عظيمة تصور أحداثاً مألوفة من أحداث حياتنا اليومية، وتعد عابرة وتافهة إذا ما قورنت بالأحداث الجسام التي تصورها الأفلام التاريخية. ولذلك، فإن الفيلم التاريخي لا يكتسب أهميته من أهمية أحداثه، وإنما من أسلوب معالجته لهذه الأحداث. فالحدث التاريخي يفقد دلالته التاريخية الواقعية المحضة من خلال لغة السينما، ويكتسب دلالة جمالية جديدة تعبيرية. وكثير من الأفلام الجيدة غير حافلة بالأحداث، وربما تخلو من فكرة الحدث بالمعنى التقليدي.

وليس هذا التحليل ترديداً لأقوال ميرلوبونتي، بل هو تحليلنا الخاص الذي نحاول به فهم وتفسير رؤية ميرلوبونتي لمعنى الحدث ودلالته الواقعية: فإذا كان ميرلوبونتي يؤكد على أن الفيلم والمَشاهد تكون لها طبيعة واقعية، فإن ذلك لا يعني على الإطلاق «أن الأفلام تكون موجهة لكي تجعلنا نرى ونسمع ما كنا سنراه ونسمعه لو كنا حاضرين بالفعل في الأحداث المرتبطة، ولا ينبغي للأفلام كذلك أن توحي برؤية عامة للحياة على غرار «الحدوتة» الوعظية»[57]. إن الواقعية هنا هي واقعية مستمدة من نسيج الفيلم، من الترتيب الزماني للعناصر سواء كانت أحداثاً أو أفكاراً، وتجسيدها في تعبيرات إيمائية. فالوقائع أو الأفكار لا تكون مقصودة لذاتها، وليست وظيفة الفيلم أن يعرفنا بها أو يقدم تقريراً عنها، فهي بمثابة مناسبات يبحث الفنان أو مبدع الفيلم من خلالها عن معادلاتها المحسوسة.

وهكذا ، يكون التعبير في الفيلم ـ مثل التعبير في أي فن آخر ـ إيمائياً محسوساً يجسد المعاني في إشارات؛ ولهذا فإن الفيلم لا يصور لنا أبداً أفكار شخصياته، وإنما يقدم لنا مسلكها وسلوكها، أي يجسدها كأسلوب خاص للوجود في العالم يتجلى في الإيماءة والنظرة. . . . وقول الختام الذي يمكن أن يجمل لنا موقف ميرلوبونتي، تعبر عنه كلماته بشكل واضح:

«إن معنى الفيلم يكون متجسداً في إيقاعه، مثلما أن معنى الإيماءة يمكن أن يفهم على الفور في الإيماءة ذاتها: فالفيلم لا يعني شيئاً آخر سوى ذاته. والفكرة تقدم لنا في حالة تكوين وتنبثق من البنية الزمانية للفيلم، تماماً مثلما تنبثق من تعايش أجزاء

(57) Ibid., p. 57.

لوحة ما. إن متعة الفن تكمن في إظهاره كيف يتخذ شيئا ما معنى ـ لا بواسطة الإشارة إلى أفكار مؤسسة ومكتسبة مسبقاً، ولكن بواسطةالترتيب الزماني أو المكاني للعناصر. وكما رأينا من قبل، فإن الفيلم يكون له معنى على نفس النحو الذي به يكون للأشياء معنى . . . . . »(58).

منظور نقدي

لا شك عندنا في أن معالجة ميرلوبونتي الجمالية تقدم لنا وصفاً لطبيعة الخبرة الجمالية أفضل مما تقدمه لنا معالجة سارتر. وربما تكون كلمة «أفضل» هنا فضفاضة غير دقيقة، فما هو معيار الأفضلية هنا؟ إننا نعلم أن سارتر كان يلجأ إلى منهج التأمل الانعكاسي من أجل وصف الماهيات، وهو خطوة منهجية فينومينولوجية أصيلة، في حين أن ميرلوبونتي كان يستعين بحشد من الأمثلة فحسب لتعضيد مقولاته الوصفية. واللجوء إلى الأمثلة وحدها دون إجراء للتأمل الانعكاسي يعد غير كاف في الفينومينولوجيا، فبم يتميز إذن ميرلوبونتي على سارتر؟ الحقيقة أن الأفضلية هنا تعني فحسب أن وصف ميرلوبونتي للخبرة الجمالية قد تجاوز نقاط ضعف أساسية عند سارتر (وهيدجر من قبله). ولقد ناقشنا ذلك بالنسبة لموقف ميرلوبونتي من نظرية الخبرة بوجه عام، وكيف كان تعديلاً لموقف سارتر بوجه خاص، ولهذا فإننا يمكن أن نوجز القول هنا فيما يتعلق بالخبرة الجمالية:

لقد كانت إحدى نقاط القوة في إستطيقا ميرلوبونتي الفينومينولوجية هي وصفه للخبرة الجمالة كعملية اتصال يشبه الاتصال اللغوي من حيث هو فعل من أفعال البدن. حقاً إن سارتر قد استطاع أيضاً ـ كما بينا ذلك من قبل ـ أن يقدم لنا وصفاً لعملية الاتصال الجمالي عبر الموضوع الفيزيقي، إلا أن هذا الاتصال كان يبدأ بالمحسوس لينتقل منه إلى المتخيل، أما الاتصال عند ميرلوبونتي فهو يتم عبر المحسوس وفيه. فالموضوع المحسوس ليس مجرد وسيط أو جسر للاتصال الجمالي: ففي حين أن ما يتم توصيله للمتذوق عند سارتر هو المعنى والدلالة الجمالية أو الموضوع الخيالي (والمعنى واحد عند سارتر)، فإن ما يتم توصيله للمتذوق عند ميرلوبونتي هو إيماءة محسوسة منطوية على معناها أو دلالتها الجمالية في باطنها.

ومن هذا نرى أن ما يميز ميرلوبونتي عن سارتر، هو عدم الفصل بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي (أو الدلالة الجمالية) في فعل الخبرة والاتصال

(58) Ibid., pp. 57 - 58.

الجمالي. ولا ينبغي هنا أن نمر مرور الكرام دون أن نلحظ أمراً دقيقاً وهو: أن عدم الفصل بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي لا يعني عدم التمييز بينهما، فليس هناك ترادف بين المعنيين. ومن ثم فإننا عندما نقول بأن ميرلوبونتي لا يفصل بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي، فإن ذلك لا يعني على الإطلاق أنه لا يميز بينهما. وليس أدل على ذلك من قول ميرلوبونتي: «هناك جانبان بالنسبة لتأثير المشهد التصويري: البقعة اللونية أو الخط اللوني الذي يوضع على نسيج لوحة، وتأثير هذه البقعة داخل الكل، وهو التأثير الذي لا يُقاس بها على حدة، حيث أنها بلا أهمية تقريباً، ومع ذلك فإنها تكفي لتغيير لوحة بورتريه أو لوحة تصور مشهداً طبيعياً. إن المرء الذي يضع أنفه أمام ضربة فرشاة المصور، ليلاحظ المصور عن قرب شديد، لن يرى إلا الجانب الخاطىء من عمله»[59]. ونفس هذه العبارات قد رددها سارتر قبل ميرلوبونتي(*)، ولكن الاختلاف بين قصديهما دقيق: فما يقصده ميرلوبونتي هو أن الموضوع الجمالي أو الدلالة الجمالية ليست هي البقع والخطوط اللونية على حدة، ولا مجموعها، وإنما تأثيرها الكلي الذي لا يكون بمثابة مجموع أجزائها، ولكنه - بخلاف سارتر - لم يذهب أبداً إلى القول بأن هذه الدلالة الجمالية تكون خارج هذا الموضوع المحسوس. وبعبارة أخرى نقول: إن ميرلوبونتي يميز فحسب بين المحسوس ودلالته الجمالية باعتبارهما غير متساويين، دون أن يعني ذلك الفصل بينهما؛ فالموضوع الجمالي ليس - كما ذهب سارتر - مغايراً في أسلوب الوجود للموضوع المحسوس، بل هو - وإن كان متميزاً عنه - يظل مرتبطاً به ويوجد فيه، منطوياً داخله. ومن ثم، فليس القصور عند سارتر أنه يميز بين موضوع فيزيقي محسوس وموضوع جمالي، فهذا التمييز ذاته - كما بينا في موضع سابق(**) - هو أمر يقتضيه التحليل القصدي الفينومينولوجي للخبرة، وإنما وجه القصور في تفسير سارتر للخبرة وعملية الاتصال الجمالي - وهو القصور الذي كان ميرلوبونتي يحاول تجاوزه - هو الفصل التام بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي (الذي تنحصر ماهيته عند سارتر في كونه متخيلاً). وليست هناك حاجة إلى إيضاح أن هذا القصور في نظرية سارتر الجمالية كان يرجع إلى فروضه الأونطولوجية؛ لأن هذه المسألة قد عولجت من قبل.

وفهم الخبرة كعملية اتصال كان نتاجاً لمفهوم البدن الحي واتصاله بعالمه، ومفهوم الإيماءة اللغوية كتعبير للبدن. والحقيقة أن اللغة قد أصبحت بالتدريج تشغل

---

(59) Merleau - Ponty, Signs, p. 45.

(*) انظر ص 174 وما بعدها.

(**) انظر ص 198، 199.

اهتمام ميرلوبونتي الرئيسي، فهي لم تعد بالنسبة له مجرد شكل من أشكال التعبير البدني أو فعل البدن في اتصاله بعالمه، بل أصبحت نموذج هذا التعبير وهذا الاتصال. ونتيجة لهذا الاهتمام باللغة؛ أصبح ميرلوبونتي ينظر إلى الفن - مثلما أصبح هيدجر ينظر إليه، وإن كان من زاوية مختلفة - على أنه ضرب من اللغة. فالحقيقة أن ميرلوبونتي وهيدجر كانا يحاولان - بأسلوبين مختلفين - أن يظهرا التواصل والاستخدام الفني للغة، باعتباره متميزاً عن التواصل اللافني الذي يتم فيه استهلاك اللغة. ولغة ميرلوبونتي ذاتها كانت تعكس هذا الفهم للغة، فهو كان يستخدم اللغة - مثل هيدجر - استخداماً إبداعياً؛ ولذلك يقول أحد الباحثين: «إن صوت ميرلوبونتي لم يصل طريقه إلينا أبداً لسبب بسيط هو أنه - سواء في محاضراته أو مؤلفاته - لم يستخدم اللغة كمجرد أداة أو فهرس لفكرة. فقد عارض ميرلوبونتي التعرية المنطقية للغة التي تجردها من خصوصيتها، لا لأنه كان غير ميال بالتوضيح: ولكن لأن المنطق يقودنا إلى تشييد عالم يكون الإنسان غائباً عنه........ إن افتتان ميرلوبونتي باللغة والرموز التي هي معجزة الفن والرؤية....، هو افتتان بأصل الأشياء، والطبيعة، والإنسان»(60). إن ميرلوبونتي - مثل هيدجر وغيره من الفينومينولوجيين - يرفض التفسير الاصطلاحي اللغة، فاللغة بالنسبة للمتحدث - مثلما بالنسبة للمستمع - هي شيء ما آخر غير كونها تكنيك لصياغة شفرة أو دلالات مسبقة. ولهذا يقول ميرلوبونتي: «إن اللغة تشبه إلى حد بعيد نوعاً من الوجود أكثر من كونها واسطة....... إن حديث صديق ما عبر الهاتف يجلب لنا الصديق نفسه، كما لو كان حاضراً كلية في أسلوب النداء، وقوله لنا وداعاً، وفي بدء ونهاية عباراته، وفي مباشرة المحادثة من خلال أشياء تُترك صامتة»(61). وربما تقترب نبرة ميرلوبونتي عن اللغة إلى حد كبير من نبرة هيدجر، إلا أن هذا لا ينبغي أن يجعلنا نتناسى في نفس الوقت أن ميرلوبونتي - بخلاف هيدجر - لم ينكر الفهم الاصطلاحي للغة وتفسير اللغة كشفرة، ليتورط في مفهوم عن اللغة يحمل طابعاً صوفياً، أو يجعل ماهية اللغة مستنفدة في كشف الوجود؛ وإنما ليقدم لنا وصفاً فينومينولوجياً للغة الحية كما هي مستخدمة بوصفها عملية اتصال. فاللغة هي عملية اتصال، ولكنها في نفس الوقت ليست واسطة يتم تجاوزها إلى المعاني التي تشير إليها، بل إنها مخصبة بالمعنى منطوية عليه. وعلى نفس النحو نظر ميرلوبونتي إلى كل فن وكل خبرة.

---

(60) **Phenomenology, Language and Sociolosy**, selected essays of Maurice Merleau - Ponty; ed. John O'Neill,(London: Heinmann Educational Books LTD. 1974), see: O'Neill's Introduction, p. IXI.

(61) Merleau - Ponty, **Signs**, p. 43.

وإذا كان التحليل الفينومينولوجي للخبرة يقتضي النظر إليها بوصفها عملية اتصال a process of communication، فإن هذا يعني إضفاء فاعلية activity على دور المبدع والمشاهد معاً. فالحقيقة أن كلا من ميرلوبونتي وسارتر ـ برغم القصور الذي شاب نظرية الاتصال عند الأخير ـ قد أكدا على أهمية التنفيذ في عملية الإبداع، وعلى النظر إلى الإبداع بوصفه إبداعاً لأشياء، وكل هذا قد أكدنا عليه مراراً من قبل(*)، وإذا كان سارتر قد أكد على فاعلية المشاهد من خلال مفهومه عن فاعلية وإيجابية النشاط الخيالي الخالق في مقابل الإدراك الحسي السلبي(**)، فإن ميرلوبونتي يؤكد على فاعلية المشاهد من خلال مفهومه عن الإدراك الحسي ذاته بوصفه نشاطاً إيجابياً وليس تلقياً سلبياً لانطباعات حسية، أي بوصفه إعادة تنظيم للمجال الإدراكي كصورة كلية، وملء للفجوات التي ينطوي عليها القصد الدلالي . . . الخ. وأياً كانت طبيعة التفسير في الحالتين، فإن هناك هدف واحد يجمعهما وهو التأكيد على الخبرة الجمالية بوصفها عملية اتصال فعال. ونود أن نضيف إلى هذا، أن التأكيد على فعالية المبدع قد عمل على تخليص الإستطيقا من المفهوم التقليدي للإبداع بوصفه نتاجاً لعبقرية أو إلهام فطري أو عالم سحري خاص يحيا فيه الفنان، وهي الرؤية التي شاعت في القرن التاسع عشر بوجه خاص عند الفلاسفة المتأثرين بالحركة الرومانسية، وامتدت خلال النصف الأول من هذا القرن. وربما أمكن القول بأن هذه النظرية ـ ربما بشكل يفوق أية نظرية أخرى في تاريخ الفكر الجمالي ـ قد حظيت بانتشار وامتداد زمني واسع، حتى إنها تضرب بجذورها داخل الفكر الجمالي الأفلاطوني. وأياً كانت الصور التي اتخذتها هذه النظرية عند أصحابها، فإنها تلتقي حول تمجيد العبقرية الفنية باعتبارها قدرة فائقة على الكشف والحدس والإلهام وهتك أسرار الوجود. وحتى هيدجر نفسه لم يتخلص من هذه الرؤية تماماً. حقاً إن هيدجر يمجد الوجود لا الفنان، ولكن الفنان عند هيدجر يظل «رائياً» see - er يبدع من خلال رؤية تفيض عليه من «كرم الوجود» عندما يحتك بهذا الوجود وينصت إلى ندائه، تماماً مثلما كان الشعراء عند أفلاطون يبدعون عندما يحتكون بالقوى المقدسة فيصيبهم الهوس الصادر عن ربات الشعر.
هذه الرؤية للفنان، يناهضها ميرلوبونتي في كتاباته بشكل صريح: فربما تكون هذه الرؤية للفنان هي صورة الفنان كما يتخيله الآخرون أو يحلو لهم أن يصوروه، ولكن الفنان في الحقيقة إنسان عادي ليس في إبداعه أسرار؛ فما الإبداع الفني سوى نتاج لقاء مستمر بين الفنان والعالم. وأسلوب الرؤية لدى الفنان لا يوهب له، وإنما يكتسبه من خلال خبرته بالعالم وبأعمال الآخرين، دون أن يكون قادراً على أن يميز ما الذي

(*) انظر ص 188 - 189. وما بعدها.

(**) انظر ص 189 - 190.

اكتسبه من العالم، وما الذي تعلمه من الآخرين، وما الذي تمخضت عنه قريحته.

* * *

ومع ذلك، فإن هناك بعض المآخذ على نظرية ميرلوبونتي الجمالية. فكايلن - على سبيل المثال - يلاحظ أن تطوير ميرلوبونتي لمبحثه الجمالي انطلاقاً من نظريته في الإدراك الحسي ينطوي على إشكال منهجي مبدأي: فأسلوب المعرفة بالموضوعات الجمالية متضمن في وصف ميرلوبونتي للأسلوب الذي به يفهم البدن الحي موضوعات عالمه المحيط به (أي في أسلوب الإدراك الحسي)، ولكن ميرلوبونتي - في نفس الوقت - يلجأ إلى الإدراك الحسي لتأسيس نظرية جمالية. فالإدراك الحسي يفسر الموضوعات الجمالية، والموضوعات الجمالية تفسر الإدراك الحسي، وسيكون معنى هذا أن لا أحد منهما يفسر الآخر وأن دائرة ميرلوبونتي فاسدة[62]. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن مبحث الخبرة الجمالية عند ميرلوبونتي يعضد مبحث الإدراك الحسي، ويقوم عليه في نفس الوقت. ويرى كايلن أن هذا النقد يمكن دفعه، فيقول:

«إن الرد الوحيد الممكن على هذا النقد هو أن نظهر بوضوح أن الإدراك الحسي - بالمعنى الأساسي الذي فيه نصبح على وعي بموضوع جديد في محيطنا - وإبداع موضوع، هما في الحقيقة نظيران مرتبطان؛ فكل منهما يقدم تفسيراً كاملاً للآخر، إلا أن كلا النشاطين يعتمدان على اتجاه للبدن الحي أكثر أولية، ولا يُستنفَد تفسيره من خلال أحدهما أو الآخر، ولا حتى من خلال الجمع بين الاثنين في مركب واحد. ومثل هذا المفهوم هو التعبير. فالبدن الحي قد يعبر عن ذاته بدون أن يدرك، كما هو الحال في كل نمط سلوكي لا واعي أو تلقائي. . . .»[63].

الخروج إذن من هذا الدور يكون بالرجوع إلى خبرة البدن، بوصفها خبرة ترتكز عليها وتتأصل فيها خبرة الإدراك الحسي والخبرة الجمالية معاً. وكل هذا صحيح. ولكن هذا بعينه هو موضع الإشكال في نظرية ميرلوبونتي، أعني أن الإشكال الحقيقي في نظريته هو أنه قد حصر نفسه منذ البداية في مقولة «أولية الإدراك الحسي» التي هي خبرة للبدن يمكن أن تُختَزل إليها سائر الخبرات الأخرى ذات الرتبة الأعلى. ولذلك، فإن ميرلوبونتي عندما انتقل إلى مبحث الخبرة الجمالية، ظل هذا المبحث «واحدى» البعد، يرتد باستمرار إلى خبرة الإدراك الحسي، ويظل أسيراً لها. حقاً إن ميرلوبونتي

---

(62) Kaelin, **An Existentialis Aesthetic**, p. 258.

(63) Ibid., pp. 258 - 259.

قد بين لنا ـ من خلال شواهد عديدة ـ أن المعنى يكون متأصلاً ومباطناً في المحسوس، ولكنه في نفس الوقت لم يستطع أن يبين لنا كيف يتجاوز المعنى المحسوس، علاوة على أن هناك عنصراً آخر في الخبرة الجمالية قد يبدأ من المحسوس ولكنه يتجاوزه، ألا وهو الشعور. وإذا كان من الصحيح أن العمل الفني ليس ولا يكون أبداً مستغرقاً في دلالة وجودية كما ظن هيدجر، فإنه من الصحيح أيضاً أن العمل الفني قد تكون له دلالة وجودية تتجاوز سطحه المحسوس. ومن هنا، فإننا نرى أن ميرلوبونتي يشبه ـ إلى حد ما ـ هيدجر وسارتر من هذه الناحية، أعني من حيث تكثيف الخبرة الجمالية في بعد واحد: فمع هيدجر كانت دلالة العمل الفني مكثفة في بعده الأونطولوجي، ومع سارتر كانت دلالته مكثفة في موضوعه الخيالي، ومع ميرلوبونتي كانت دلالته مكثفة على سطحه المحسوس، بل ومستغرقة فيه. وهذه الظاهرة ـ أو النقيصة ـ سوف نسميها «واحدية الخبرة» في مقابل «وحدة الخبرة»: فوحدة الخبرة ـ بخلاف ذلك ـ تعني النظر إلى الخبرة على أنها تيار متصل مؤلف من لحظات أو مراحل قد يسود بعضها حيناً ويسود البعض الآخر حيناً آخر، ولكنها جميعاً تتآلف معاً في مركب منسجم لا يقبل الاختزال إلى أحد عناصره.

لقد كان ميرلوبونتي نفسه واعياً بهذا النقص، وهو نقص كان يحاول تجاوزه في مرحلة متأخرة من تطوره الفكري، أو على الأدق من حياته. ولذلك فإنه ـ في مقال غير منشور له في حياته ـ يقول منذراً بذلك: «إن مؤلفي الأولين [يقصد «بنية السلوك» و «فينومينولوجيا الإدراك الحسي»] قد حاولا استرداد عالم الإدراك الحسي. وهناك مؤلفات لا زالت في طور الإعداد، تهدف إلى بيان كيف أن عملية الاتصال بالآخرين وبالفكر تستوعب وتتجاوز مجال الإدراك الحسي. . . . . »[64]. هذا التحول أو التطور الذي ينذر به ميرلوبونتي، قد أفصحت عنه بالفعل بعض شذرات في أعماله الأخيرة، ويمكن أن نجد ذلك بوضوح في بعض شذرات من مقاله «العين والذهن»: فهنا نجد أن ميرلوبونتي يحاول أن يضفي كثافة وجودية على المرئي الذي يصوره الفنان، كثافة تجعل من هذا المرئي مجاوزاً للمحسوس الذي يراه الفنان بالعين المجردة. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن ميرلوبونتي كان يحاول أن يضفي شيئاً من التكثيف الأونطولوجي عند هيدجر على نظريته أو وصفه لرؤية الفنان، تكثيف يضاف لحساب الشيء أو الموجود الذي يُرَى ليكمل منظور العين التي ترى:

فها هو ذا ميرلوبونتي يخبرنا بأن الجبل ذاته هو ما يجعل من نفسه مرئياً بالنسبة للمصور، إنه يستنطق نظرته. إنه يستنطقه كي يكشف عما هو مرئي فيه، وعن كل

---

(64) Merleau - Ponty, **The Primacy of Perception**, p. 3.

شيء آخر يجعل منه جبلاً أمام عينيه. فالضوء والظلال والألوان والانعكاسات، وكل الموضوعات الأخرى التي يحاول الجبل أن يستنطقها من خلال نظرة الفنان، ليست موضوعات واقعية تماماً، إنها مثل الأشباح التي يكون لها وجود مرئي فقط، ولكنها ليست واقعية. ومن هنا فإن كثيراً من المصورين قد ذكروا أن الأشياء تنظر إليهم، حتى أن أحد المصورين قد ذكر أنه قد شعر مرات عديدة بأنه لم يكن هو الذي ينظر إلى الغابة، وإنما الأشجار ذاتها كانت تنظر إليه... تتحدث إليه... وأنه كان هناك فقط ينصت إليها، ولهذا كان يعتقد بأن الكون هو ما ينبغي أن ينفذ إلى المصور، لا أن ينفذ المصور إليه!(65).

إن كل هذا يذكرنا بوضوح بقلب هيدجر للرؤية التقليدية، حينما رأى بأن الفكر الإنساني ليس هو الذي يكشف عن الوجود، ولكنه ذاته يجب أن يُفهَم من خلال الوجود. وهذه الرؤية ذاتها تعيد إلى الأذهان - فيما يرى بعض الباحثين(66) - عبارات جيته التي وردت في حواره مع شوبنهاور، حيث كان جيته متعجباً من اعتقاد شوبنهاور بأن الأشياء لا توجد إلا بقدر ما تظهر للذات المدركة، يقول شوبنهاور: «قال لي مرة وهو ينظر إليَّ بعينيه اللتين تشبهان عيني جوبيتر: ماذا؟ العالم في رأيك موجود بقدر ما تراه؟ كلا، ألم تكن موجوداً لو لم يكن العالم يراك؟!».

وعلى هذا النحو يلمح ميرلوبونتي إلى وجود تكامل بين الفنان الرائي وبين الوجود المرئي، بين الرؤية وبين الوجود الذي يلتحم بها، ويهبها المعنى والدلالة. يقول ميرلوبونتي: «إننا نتحدث عن الإلهام inspiration ولكن هذه الكلمة ينبغي أن تؤخذ بمعناها الحرفي: فهناك حقاً شهيق inspiration وزفير expiraztion للوجود، فعل وانفعال.... حتى أنه يصبح من المستحيل التمييز بين ما يَرى وما يُرى، ما يُصوِّر وما يُصوَّر»(67).

ولكن نبرة هيدجر تصبح أكثر وضوحاً عند ميرلوبونتي في النص التالي:

«إن رؤية المصور ليست نظرة يلقيها على الخارج، فهي ليست مجرد علاقة «بصرية فيزيقية»، بالعالم. إن العالم لم يعد يمتثل أمامه من خلال التمثل، بل إن الفنان بالأحرى هو ما تمنحه الأشياء ميلاداً بواسطة نوع من التكثيف....... إن اللوحة تكون مشهداً لشيء ما، فقط من خلال كونها مشهداً للاشيء، أي من خلال شق «قشرة الأشياء»، لتبين كيف تصبح الأشياء أشياءً، وكيف يصبح العالم عالماً. لقد بين لنا أبو للونير Apollonaire أنه توجد في القصيدة عبارات لا تظهر بوصفها قد

(65) Ibid., (see: Eye and Mind), pp. 166 - 167.

(66) ب. غايدنكو، «فلسفة الفن عند هيدجر»، ص 38.

(67) Ibid., p. 167.

أبدعت، أي تبدو أنها قد صاغت نفسها. وقد ذكر ميشو Michaux أن ألوان كلي Klee تبدو أحياناً أنها قد وُلِدت ببطء على نسيج اللوحة، كما لو أنها قد انبثقت من أرضية للوحة أولية»[68].

وخلاصة القول إن ميرلوبونتي كان يحاول تجاوز مبحثه في أولية الإدراك الحسي، ليجعل الخبرة الجمالية تمتد إلى آفاق أبعد من مجال الإدراك الحسي من حيث هو خبرة للبدن فحسب، ويضفي عليها أبعاداً جديدة يخلصها من «واحدية البعد»، ولكن ميرلوبونتي لم يعش طويلاً ليكمل المشروع الذي بدأه، فقد حال موته المفاجىء في سنة 1961 دون ذلك. ولكن ـ لحسن الحظ ـ كان هناك فيلسوف آخر قد بدأ بحثه الفلسفي في إطار هذا الاتجاه الجديد، وهو ميكيل دوفرين الذي استطاع أن يستفيد من سارتر وميرلوبونتي معاً، وأن يعمل على تطوير نظرية ميرلوبونتي بوجه خاص، فقدم لنا ـ في عمل فلسفي ضخم ـ وصفاً للخبرة باعتبارها خبرة مركبة من جملة عناصر، أحدها المحسوس.

(68) Ibid., pp. 181 - 182.

الفصل الثالث

الخبرة الجمالية بوصفها خبرة مركبة (دوفرين)

تمهيد في: موقف دوفرين الفينومينولوجي وتحليله للخبرة الجمالية

يُعد كتاب «فينومينولوجيا الخبرة الجمالية» La Phénomenologie de l'experi- ence esthétique (The Phenomenology of Aesthetic Experience) ـ الذي ظهر سنة 1953 ـ علامة بارزة وخطوة متطورة في مجالي البحث الفينومينولوجي والجمالي معاً. فمن حيث البحث الفينومينولوجي، نجد أن هذا الكتاب كان استمراراً، بل تتويجاً للجهود الفكرية الضخمة التي كانت تبذل في فرنسا، من أجل تطوير الفينومينولوجيا، ونقل مركز ثقل الحركة الفينومينولوجية ـ خاصة بعد موت هوسرل وعزلة هيدجر ـ من ألمانيا إلى فرنسا، وخاصة باريس. ولا شك أن الإنجازين الفكريين السابقين اللذين ساهما بشكل مؤثر في حدوث هذه النقلة، هما: «الوجود والعدم» (1943)، «وفينومينولوجيا الإدراك الحسي» (1945). أما دوفرين فإنه يطور مبحث فينومينولوجيا الإدراك الحسي بوجه عام، ولكن من خلال وصف الإدراك الجمالي ومقارنته بالإدراك العادي. ومن هنا أيضاً نستطيع القول ـ من ناحية أخرى ـ بأن كتاب دوفرين قد أسدى للبحث الجمالي خدمة جليلة، لأنه قد نقل المنهج الفينومينولوجي بشكل مباشر إلى هذا البحث، دون أن يبنيه على بحث سابق؛ وبذلك عمل على تخليص الإستطيقا من الفروض المسبقة.

ومن هنا، فإن ما يهمنا في هذا الصدد، هو أن نبين كيف كان جهد دوفرين

تطويراً لجهود سارتر وميرلوبونتي في مجال الفينومينولوجيا، والإستطيقا الفينومينولوجية بوجه خاص. ولسوء الحظ، فإن دوفرين ـ كما لاحظ شبيجلبرج، وغيره من الباحثين ـ «لم يُظهِر سوى اهتمام ضئيل بمناقشة تصوره للفينومينولوجيا، وتحديد موضعه داخل الحركة الفينومينولوجية»[1]، رغم أنه يقدم لنا عملاً ضخماً يحمل اسم الفينومينولوجيا شكلاً ومضموناً. فلا مفر إذاً من أن نستخلص موقفه الفينومينولوجي العام من ثنايا تحليلاته، ومن خلال إلمعاته الهامشية:

وأول ما نلاحظه، هو أن دوفرين يشارك معاصريه في فرنسا، في فهم البحث الفينومينولوجي باعتباره «وصفاً للخبرة العيانية». ولقد تجلى هذا الطابع في البحث بوضوح في دراسة سارتر لعلاقة الإنسان بالآخرين، وفي دراسة ميرلوبونتي لخبرة البدن الحي، وقد نقل دوفرين هذا الطابع بتوسع إلى نطاق البحث في الخبرة الجمالية؛ إذ يقدم لنا وصفاً لخبرة الإنسان بالعمل الفني كما هو معطى لحسه وخياله ووجدانه، ولكن من خلال حضوره في خبرة إدراكية مباشرة. وبذلك فإنه يشارك معاصريه ـ وخاصة سارتر وميرلوبونتي ـ في الاقتناع بأن مهمة الفلسفة هي وصف قطاعات متنوعة من الخبرة الإنسانية، بشكل يُظهِر الاختلافات والتنوعات الدقيقة المميزة لهذه الخبرات عن بعضها، وهذا يؤكد ـ كما أشرنا إلى ذلك في موضع آخر ـ أن هؤلاء كانوا مهتمين بالبعد الإنساني أو الذاتي للخبرة (دون إغفال للبعد الموضوعي). وفي فقرة هامشية ـ ولكنها هامة ـ يصرح دوفرين بمتابعته واستلهامه لكتابات سارتر وميرلوبونتي، فيقول:

> «سوف يتضح للقارىء أننا لم نأخذ على عاتقنا اتباع هوسرل حرفياً. فنحن نفهم الفينومينولوجيا بالمعنى الذي به أقلم كل من سارتر وميرلوبونتي هذا المصطلح في فرنسا، وهو: وصف ماهية ما، باعتبارها معنى مباطناً في الظاهرة ويعطي معها. فالماهية هي شيء يكتشف، ولكن من خلال عملية كشف للحجاب، وليس من خلال قفزة من المعلوم إلى المجهول. والفينومينولوجيا تنطبق بشكل أولي على المجال الإنساني، لأن الوعي هو وعي ذات: وهذا هو نفس نموذج مفهومنا عن الظاهرة: فالظهور هو ظهور معنى ما للوعي»[2].

ومن داخل هذا الإطار الفينومينولوجي العام الذي يشارك فيه دوفرين، يمكن أن نستخلص عدة مبادىء يقوم عليها منهجه الفينومينولوجي: وأول ما نلاحظه هنا أن دوفرين يرى ـ على اتفاق مع سارتر وميرلوبونتي ـ أن فكرة الرد الترانسندنتالي كخطوة نهائية تضع الوعي في علاقة مع ذاته، وتفترض وجود ذات ترانسندنتالية سوف تبقى

---

(1) Spiegelberg, **The Phenomenological Movement,** Vol. II, .p.580.

(2) Dufrenne, **The Phenomenology of Aesthetic Experience, p.XIVIII.**

بعد إجراء الرد الماهوي والفينومينولوجي - هي فكرة مستحيلة. فكما بين لنا سارتر أن المرء عندما يقوم بإجراء عمليات الرد الماهوي والفينومينولوجي، فإنه سوف يجد دائماً ذاتاً واعية، وليس «وعياً يكون واعياً بذاته فحسب»، أي أنه سوف يجد وعيه قاصداً دائماً لموضوع ما: فالوعي يقصد موضوعاته عن طريق سلسلة أو تيار متدفق من الأفعال الذاتية التي تلقي به في الخارج، في مجال الواقع الإنساني. وفي هذه الحالة لا يصبح الوعي منطوياً على ذات ترانسندنتالية تؤسس موضوعاتها وتكون خارج العالم، وإنما يصبح وعياً خاصاً بذات إنسانية تَخبُر موضوعات قائمة «هناك من قبل». ولقد نظر كل من سارتر وميرلوبونتي إلى الموضوع المدرك حسياً باعتباره وجوداً «في ذاته - لأجلي» en - soi - pour - nous، أي أنه يكون ماثلاً أو حاضراً أمام الوعي، وليس نتاجاً من خلق وتأسيس الوعي. ولكن لأن سارتر لم يلتزم بهذا المفهوم في نظريته عن الموضوع المتخيل، وظل شبح المثالية يطارد نظريته عن الخيال (حيث يكون الوعي الخيالي مؤسساً لموضوعاته)، في حين أن ميرلوبونتي قدم لنا نظرية فينومينولوجية تصالح دائماً بين الذات والموضوع على مستوى الخبرة - لهذا كله؛ كان من الطبيعي أن يتحول دوفرين من سارتر إلى ميرلوبونتي، وأن يعتمد على هذا الأخير بشكل مكثف، ولذلك يقول كايلن: «إن دين دوفرين لميرلوبونتي، ربما يكون أكثر عمقاً مما تفصح عنه وثائق نصوصه. وكان باعثه في الرجوع إلى فينومينولوجيا ميرلوبونتي . . . . هو الاستحالة النظرية في أن نفصل جذرياً وظيفة الخيال عن وظيفة الإدراك الحسي، عندما نصف ظهور الموضوعات لذوات واعية»(3).

وعلى أية حال، يمكن القول بأن المقولة التي استمدها دوفرين من وصف سارتر وميرلوبونتي معاً للإدراك الحسي، هي مقولة: «في ذاته - لأجلي»، فالموضوع يكون موجوداً في ذاته، ولكن لأجل شخص مدرك أو ذات واعية. ولهذا يرى دوفرين أن الماهيات، هي معان مباطنة في الموضوعات أو الظواهر، وهذا يعني أن المعاني لا تُوهَب، أي ليست من خلق أو تأسيس الذات، ولكنها - في نفس الوقت - ليست «مؤسسة جاهزة»؛ لأن القول بأن المعاني تكون «مباطنة» في الظواهر يعني أنها تكون «مضمرة»، وهذا يعني بدوره أنها تتطلب نشاطاً تأسيسياً من جانب الذات كي تظهر، ولكن التأسيس هنا ليس بمعنى «الخلق»، وإنما بمعنى «**الكشف التأسيسي**». وبعبارة أخرى يمكن أن نقول بأن معنى الظواهر عند دوفرين ليس من خلق الذات، ولكن ظهوره يتوقف على فعل الذات الواعية، ويتكشف فيه.

والفينومينولوجيا بهذا المعنى تصبح وصفاً لماهيات أو معاني الظواهر كما تتكشف

---

(3) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic**, p.368.

في خبرة الذات، وبذلك تظل مخلصة لمبادئها الأولية باعتبارها فلسفة للخبرة التي تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية معاً، حيث لا تكون الذات فارضة لمقولاتها على الموضوع المعطى أو الظاهرة، وفي نفس الوقت لا يكون للظواهر دلالات مستقلة عن الذات، فهي لا تكشف عن دلالالتها إلا في فعل الإدراك.

ذلك هو المشروع الذي تكفل به دوفرين في مؤلفه الرئيسي. وسوف نتناول دوفرين، فقط بالقدر الذي به يلتزم بهذا المشروع، ويكون مطوراً لسارتر وميرلوبونتي. ويمكن الآن أن ننظر في منهج دوفرين مطبقاً بشكل عياني في وصفه وتحليله للخبرة الجمالية:

* * *

إن الخبرة الجمالية هي خبرة ذات بموضوع جمالي. ولكن كيف نفهم هذه العلاقة بين الذات والموضوع: هل نفهمها كما تحدث في خبرة الفنان أم خبرة المشاهد؟ وهنا نلاحظ أن دوفرين يحدد منذ البداية حدود مبحث الخبرة الجمالية الذي سوف يتناوله، فيبين لنا أن الخبرة التي يريد أن يصفها هي خبرة المشاهد أو الشخص المدرِك، وليست خبرة الفنان ذاته.

وهنا يتضح لنا أول خاصية مميزة لدقة الوصف والتمييز في منهج دوفرين: فلأن منهج الوصف والتحليل الفينومينولوجي يعلمنا أن نميز بين الخبرات (أي أسلوب ظهور الظواهر للوعي) بنفس الدقة التي بها نربط بينها (أي نصف علاقاتها) ـ فإننا بالمثل ينبغي أن نتعلم من المنهج الفينومينولوجي أن نميز ـ داخل الخبرة الجمالية ذاتها ـ بين خبرة إبداعية وخبرة إدراكية: فهناك فرق بين أن ندرس الموضوع الجمالي من حيث علاقته بخبرة المبدع، وبين أن ندرسه ونصفه كما يحدث في خبرة المشاهد. وليس معنى ذلك أن الخبرتين منفصلتان؛ لأن الفنان يصبح مشاهداً متذوقاً لعمله الخاص أثناء إبداعه، والمشاهد نفسه يتصل بالفنان حينما يتعرف على فعل الفنان كما يظهر في عمله وإبداعه، فكل من هاتين الخبرتين تشير إلى الأخرى: فالفنان يستدعي المشاهد من خلال عمله الفني، والمشاهد بدوره يشارك بمعنى ما في فعل المبدع.

هناك إذن تمايز بين خبرة المشاهد وخبرة المبدع (دون أن يعني ذلك انفصالهما). ولكن الواقع أن الإستطيقا التقليدية قد دأبت على البحث في الخبرة الجمالية من جهة العملية الإبداعية فحسب، وكانت تنظر إلى خبرة المشاهد باعتبارها مجرد إعادة إنتاج reproduction لرؤية الفنان، وإلى العمل الفني باعتباره نتاجاً لهذه الرؤية فحسب. وفي أحيان أخرى كان البحث في الخبرة الإدراكية للمشاهد يتم تجنبه خوفاً من التورط في النفسانية، أو جعل ماهية العمل الفني خاضعة للشخص المدرك

ولكن الحقيقة أن البحث في الخبرة الإبداعية ـ كما يؤكد دوفرين ـ لا يكفل لنا أماناً ضد الوقوع في شباك النفسانية أكثر مما يمكن أن يكفله لنا البحث في الخبرة الإدراكية؛ فهو قد يضل بالتورط ـ على سبيل المثال ـ في بحث الخلفية التاريخية والظروف السيكولوجية للإبداع.

ومع ذلك، فليس هذا هو الدافع القوي وراء تجنب دوفرين للبحث في الخبرة الإبداعية. فدوفرين ـ كفيلسوف فينومينولوجي ـ قادر على البحث في الخبرة الإبداعية دون التورط في النفسانية. وإنما الدافع الحقيقي وراء هذا، هو أن دوفرين يرى أن الوصف الفينومينولوجي للخبرة يجب أن يبدأ من موضوع الخبرة، والموضوع الجمالي هو النظير الملازم والمكافىء في نفس الوقت لخبرة المشاهد أو المُدرِك، في حين أنه ليس هناك تساو بين الطاقة الإبداعية عند الفنان، وبين الموضوع الذي يبدعه.

وهكذا، فإننا نجد داخل الخبرة الجمالية عنصرين متلازمين دائماً، هما: الذات المفكرة، والموضوع المدرَك. ولكن، كيف يمكن التمييز بين هذين العنصرين؟

إنه لمن الواضح أن الخبرة الجمالية يتم تعريفها بالرجوع إلى الموضوع الذي يحدث في هذه الخبرة، والذي يُسمَى الموضوع الجمالي aesthetic object. ولكن الموضوع الجمالي ذاته يتم تعريفه فقط من حيث هو نظير ملازم للخبرة الجمالية the correlate of aethetic experience. وهكذا نجد أننا يجب أن نُعرف الخبرة الجمالية بالرجوع إلى الموضوع الجمالي، وأن نُعرف الموضوع الجمالي بالرجوع إلى الخبرة الجمالية (فالخبرة الجمالية هي خبرة بموضوع جمالي، والموضوع الجمالي هو ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة)، والدور واضح. وهذا الدور نفسه يضعنا في قلب مشكلة علاقة «الذات ـ الموضوع»، يقول دوفرين: «ها هنا نجد في هذا الدور مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع ماثلة برمتها، ونفس هذا الدور نجده في الفينومينولوجيا التي تستخدم هذا الدور في تعريف القصدية، وفي وصف العلاقة التبادلية بين فعل القصد Noesis وموضوع القصد Noema التي يعتمد فيها كل منهما على الآخر»[4].

ألا من مخرج من هذا الدور؟ إن دوفرين يحاول الخروج من هذا الدور عن طريق إثبات التمييز بين الموضوع الجمالي وفعل الإدراك الجمالي: فالعلاقة التبادلية بين هذين العنصرين تعني فحسب أنهما عنصران لا ينفصلان inseparable، من حيث أن كلا منهما يستدعي الآخر ويعتمد عليه، في نفس الوقت. ولكن هذا لا يعني على الإطلاق أنهما ليسا متمايزين distinct، والتمايز هنا يعني أنهما لا يقبلان الاختزال

(4) Dufrenne, op. cit., loc. cit.

إلى بعضهما البعض، فماهية الموضوع الجمالي لا يمكن اختزالها إلى فعل الإدراك كما لو كانت هذه الماهية لا وجود لها خارج الإدراك الذي تظهر فيه. فالموضوع الجمالي لا يمكن اختزاله إلى هذا الظهور ذاته؛ لأنه يقوم على أساس «أونطيقي» متأصل في الوجود ذاته(*). وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الموضوع الجمالي يظهر فقط في فعل الإدراك، ولكن وجوده ليس مستنفداً في هذا الإدراك. ومن هنا رأى دوفرين أن بحثه سوف يتجنب المثالية والنفسانية معاً؛ لأن الإدراك (سواء كان جمالياً أو غير جمالي) لا يخلق موضوعاً جديداً. والموضوع الجمالي - في نفس الوقت - لا يختزل إلى مجرد مظهره في فعل الإدراك.

ومفاد القول هنا: إن دوفرين يبين لنا أننا في دراستنا للخبرة الجمالية التي يرتبط فيها موضوع الإدراك بفعل الإدراك في وحدة واحدة، يمكن دائماً أن نميز بين هذين العنصرين وأن ندرس كلا منهما على حدة. فالوحدة بين هذين العنصرين ليست بمثابة مركب يفسده أو يخل به تحليل عناصره، فهي وحدة قابلة للتحليل.

وليس من قبيل الصدفة أن تظهر الطبعة الفرنسية لكتاب دوفرين مؤكدة هذا التمييز. فقد ظهرت هذه الطبعة في جزأين ينقسم كل منهما بدوره إلى بابين: والجزء الأول يحمل عنوان «الموضوع الجمالي»، بينما يحمل الجزء الثاني عنوان «الإدراك الجمالي»(**).

ومع ذلك، فإن ما يجب أن يوضع في الاعتبار دائماً هو أن هذه الثنائية ليست ثنائية بالمعنى التقليدي، أعني ليست بمعنى الانفصال بين ذات عارفة وموضوع للمعرفة لحساب الذات أو لحساب الموضوع، وإنما هي ثنائية ناجمة فقط عن التحليل الفينومينولوجي للخبرة، الذي يميز داخل هذه الخبرة بين فعل قاصد وموضوع مقصود مرتبطين معاً في وحدة واحدة. ودوفرين في هذا التمييز ليس مختلفاً عن هوسرل في مشروعه الأول، ولا عن سارتر، ولا عن ميرلوبونتي. وعلى هذا، فإن التحليل القصدي للخبرة عند دوفرين يكون متفقاً تماماً مع المشروع الفينومينولوجي الأول، وهو تحليل يتخذ صورة علاقة جدلية يمكن صياغتها على النحو التالي: إن الخبرة الجمالية هي إدراك لموضوع جمالي، والموضوع الجمالي لا يُختزل إلى هذا الإدراك، ولكن ظهوره يتوقف عليه باعتبارهما نظيرين متلازمين.

(*) سيرد تفصيل ذلك فيما بعد.

(**) ومن هنا يرى إدوارد كيزي Edward Casey (الذي ترجم الكتاب مع آخرين) أن ظهور الترجمة - لظروف خاصة بالنشر - في جزء واحد يضعف من القوة التأثيرية لهذه الثنائية (رغم أن الترجمة تحمل نفس الأبواب الأربعة على التوالي). See: the translator's Foreword by E.S. Casey, p. xxii.

وهناك مبدأ منهجي آخر يتجلى في بحث دوفرين، وهو أن مبحث الموضوع الجمالي ينبغي أن يسبق مبحث الإدراك الجمالي. ولا شك أن هذه الخطوة المنهجية كانت واردة عند سارتر وميرلوبونتي، ولكنها كانت واردة بشكل مضمر، وكنا نحاول أن نستخلصها بصعوبة بالغة من خلال كتاباتهما، فليس هناك في معالجتيهما بحث مكرس للموضوع الجمالي وآخر للإدراك الجمالي: فأسبقية البحث في بنية الموضوع الجمالي، كانت مسألة مضمرة في وصف بنية الصورة المتخيلة كخطوة سابقة يؤسس عليها تحليل ووصف التأمل الجمالي، أما في الصفحات القليلة التي كرسها للخبرة الجمالية في خاتمة كتابه «الخيالي»، فكان المبحثان يختلطان أحياناً. كذلك، فإن بنية الموضوع الجمالي عند ميرلوبونتي تتخذ أسبقيتها فقط من خلال تحليله للإيماءة، على أساس أن بنية الإيماءة تناظر بنية العمل الفني. أما دوفرين فإنه لا يكرس فحسب مبحثاً للموضوع الجمالي يليه مبحث آخر في الإدراك الجمالي، بل إنه يبين لنا علة هذه الأسبقية من الناحية الفينومينولوجية. فالتساؤل عن أي المبحثين ينبغي البدء به، هو تساؤل يتعلق بمشكلة منهجية: فمن ناحية، نجد أننا «إذا بدأنا بالإدراك الجمالي، فإننا سنكون ميالين إلى إخضاع الموضوع الجمالي لهذا الإدراك. وهكذا سوف ينتهي بنا الأمر إلى إضفاء معنى واسع على الموضوع الجمالي: فأي موضوع قد استُشعِرَ جمالياً في أي خبرة جمالية كانت، سوف يعد موضوعاً جمالياً»[5].

والذي يريد أن يؤكد عليه دوفرين هنا، هو أن البدء بالبحث في الخبرة الجمالية سوف يجعل دلالة الموضوع الجمالي تتسع بقدر ما تتسع وتتعدد دلالات الرؤى الجمالية، وفي هذه الحالة يمكن أن يعد البعض مشهداً من مشاهد الطبيعة موضوعاً جمالياً ـ شأنه شأن الصوناتا أو اللوحة ـ طالما أننا ننظر إليه نظرة جمالية! وعندئذ، فإننا لن نفهم معنى الموضوع الجمالي ولا معنى الخبرة الجمالية، كما يتحددان داخل سياق البحث الإستطيقي: فليس الموضوع الجمالي فحسب هو الذي سيفقد دلالته وتحدده، بل إن تعريف الخبرة الجمالية بدوره سوف يصبح فضفاضاً، لأننا لم نحدد ونعرف بدقة ماهية الموضوع الجمالي منذ البداية، وهكذا، فإن البحث يجب أن يبدأ دائماً بوصف موضوع الخبرة لا فعل الخبرة، أي أننا يجب أن نُخضع الخبرة لموضوعها، لا أن نخضع الموضوع للخبرة. وبذلك فإننا يمكن أن نمنع البحث من أن يشرد خارج حدود البحث الفينومينولوجي الدقيق للخبرة الجمالية. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المنهج الفينومينولوجي مهيأ بطبيعته لتحقيق هذه الغاية، التي تكفل لنا أمناً ضد الخروج عن مسار البحث الإستطيقي الدقيق إلى مسارات أخرى لا

(5) Ibid., p. 1.

إستطيقية. فالتحليل القصدي ـ كما أكد هوسرل على ذلك(6) ـ يكون ميالاً بطريقة طبيعية لأن يبدأ من التحليل الذي يتعلق بموضوع القصد the noematic analysis مُرجئاً التحليل الذي يتعلق بفعل القصد noetic analysis إلى مرحلة تالية.

وليست الحكمة من وراء هذه الخطوة المنهجية في دراسة الخبرة الجمالية، حكمة تحكمها غاية بحثية فحسب على نحو ما أسلفنا، بل هي أيضاً حكمة تحتمها ضرورة عملية: فالسيطرة على بحث الموضوع الجمالي تكون متاحة وفي متناولنا، أكثر مما يكون في حالة البدء ببحث الخبرة الجمالية ذاتها. فالموضوع الجمالي يقدم نفسه للإدراك ككل مغلق على ذاته، وهكذا فإنه يهب ذاته للوصف.

وعلى نفس النحو يمكن أن نناقش مبحثي دوفرين الفينومينولوجيين على التوالي، فنبدأ بالموضوع الجمالي، وعلى أساس من فهم معنى هذا الموضوع وبنيته يمكن فهم الخبرة به.

أولا ـ فينومينولوجيا الموضوع الجمالي

إن النتائج التي يصل إليها دوفرين فيما يتعلق بالموضوع الجمالي، مستمدة من تحليل ووصف مسهب يعتمد فيه كثيراً على منهج التأمل الانعكاسي لأمثلة عيانية. ونظراً لأن دراسة دوفرين في هذا الصدد تستغرق الجزء الأكبر من مؤلفه؛ فإننا سوف نكتفي باستخلاص النتائج الهامة، دون أن نتوقف عند التفاصيل الجزئية (وما أكثرها)؛ ودون أن نستعين بأمثلته العديدة، اللهم إلا بالقدر الذي يتيح فهم تحليله والتعرف على منهجه. فعلى الرغم من أن هذه التفاصيل الجزئية هي نتاج لتحليل فينومينولوجي دقيق للغاية، فإن استبعادها ضروري. وذلك لأن بحثنا ليس مكرساً لبحث هذه التفصيلات (رغم أهميتها) عند دوفرين (أو أي فيلسوف آخر)، وإنما هو مكرس لبحث الخطوط العامة التي تميز موضع دوفرين أو غيره على خريطة الإستطيقا الفينومينولوجية، وعلى وجه التحديد في قضية الخبرة الجمالية. ولذلك فإن ما يشغلنا هنا، هو ذلك السؤال: إلى أي حد يسهم دوفرين أو يعد نموذجاً للتحليل الفينومينولوجي للخبرة (من داخل موضعه في الإستطيقا الفينومينولوجية)؟ ولكننا لا نشغل أنفسنا بهذا السؤال: ما هي إستطيقا دوفرين؟ وهناك سبب آخر أقل أهمية لاستبعاد هذه التفصيلات الجزئية، وهو أن تحليلات دوفرين التفصيلية للموضوع الجمالي تنطوي على تحولات جدلية خطيرة

(6) See: Husserl, **Cartesian Meditation**, trans. Dorion Cairns, 1960, section 17, 20 - 21.

تحدث أحياناً في الفقرة الواحدة بشكل يُشعِر القارىء غير المنتبه بوجود تناقض؛ ولذلك فلا سبيل إلى تجاوز خطورتها إلا من خلال دراسة مركزة تتجاوز التفصيلات.

* * *

ودراسة دوفرين للموضوع الجمالي تنطوي على فكرتين رئيسيتين هما: تعريف الموضوع الجمالي، وبنية الموضوع الجمالي. وفيما يلي سوف نناقش هاتين القضيتين على التوالي:

1 ـ الموضوع الجمالي والعمل الفني

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن، هو: كيف نفهم طبيعة الموضوع الجمالي؟ كيف يمكن أن نعرفه دون أن نبدأ من تعريف الإدراك الجمالي؟ إننا ينبغي ـ وفقاً لمنهج دوفرين ـ أن نبدأ البحث في الموضوع الجمالي من خلال البحث عن أساس آخر موضوعي يقوم عليه، بدلاً من أن نبحث فيه على أساس من فعل الإدراك ذاته. وبذلك يؤكد دوفرين على مشروعية بحثه ومنهجه: فالموضوع الجمالي رغم علاقته التلازمية مع فعل الإدراك، فإنه لا يكون خاضعاً لهذا الإدراك، وإنما يرتكز على أساس موضوعي يكون له وجود واقعي باعتباره شيئاً هناك في العالم، مستقلاً عن فعل القصد الذي يدركه، فهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن الخبرة به. هذا الأساس هو العمل الفني. وبهذا المعنى يمكن القول بأن العمل الفني هو ذلك التمثال المنتصب في ذلك الميدان، أو تلك اللوحة التي تمثل شخصية تاريخية. . . . . إلخ.

ولكن العمل الفني له وجه آخر لا يمكن أن يكشف لنا عن نفسه بسهولة، فهو لا يكشف عن نفسه لأي نظرة كانت اللهم إلا الرؤية الجمالية، إنه وجه لا يتكشف إلا أثناء الإدراك الجمالي للعمل الفني ذاته. هذا الوجه الآخر هو الموضوع الجمالي. وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا نستطيع أن ننظر إلى العمل الفني من زاويتين: من حيث كونه موضوعاً أونطيقياً له وجود مستقل عن فعل الإدراك، ومن حيث كونه موضوعاً للإدراك الجمالي، وفي هذه الحالة يتحول إلى أو يصبح موضوعاً جمالياً. وهكذا نصل إلى تعريف الموضوع الجمالي من خلال تعريف العمل الفني: فالموضوع الجمالي هو العمل الفني كما يحدث ـ أي يدرك ـ في خبرة المشاهد، إنه يعتمد في ظهوره لا في وجوده ـ لأن وجوده متأصل في العمل الفني ـ على فعل الإدراك الجمالي. ولذا يقول دوفرين: «إن الموضوع الجمالي ليس شيئاً آخر سوى العمل الفني بوصفه مدركاً لذاته»[7]. وفي موضع آخر يقول: «إن الموضوع الجمالي

(7) Ibid., p. 16.

هو العمل الفني بقدر ما يكون مدركاً [بطريقة جمالية]»[8]. ونفس هذا المعنى يتكرر في مواضع عديدة.

وهذا يعني - بالتبادل - أن العمل الفني يتم فهمه من خلال الموضوع الجمالي. فإذا كان العمل الفني يعد - من ناحية - بمثابة الأساس الذي يتأصل فيه الموضوع الجمالي، فإن الموضوع الجمالي - من ناحية أخرى - يعد غاية العمل الفني: فالعمل الفني عندما يتحول إلى أو يصبح موضوعاً جمالياً، فإنه يحقق غايته وحقيقته، فهو يكون موجهاً لكي يتجاوز ذاته نحو الموضوع الجمالي. ولذا يقول دوفرين في نبرة هيدجرية(*): «إن نداء العمل الفني هو أن يتجاوز ذاته نحو الموضوع الجمالي الذي فيه فحسب - جنباً إلى جنب مع استحسان الجمهور - يبلغ العمل الفني اكتمال وجوده»[9]. وفي موضع آخر يقول دوفرين: «وهكذا فإن العمل الفني يجد غائيته في الموضوع الجمالي، ويُفهَم من خلاله»[10]. ونفس هذه العلاقة الجدلية بين العمل الفني والموضوع الجمالي، ترد بشكل أوضح في عبارته التالية: «إذا كان الموضوع الجمالي يستمد وجوده من العمل الفني ويتضح معناه من خلال الرجوع إليه، فإن العمل الفني - في مقابل ذلك - يجد حقيقته في الموضوع الجمالي»[11].

ومفاد القول أن النتيجة العامة لتحليل دوفرين هنا، هي: أن العمل الفني هو أساس الموضوع الجمالي، والموضوع الجمالي هو غاية العمل الفني. ولكن فهم هذه النتيجة بشكل عياني يحتاج أن نلجأ إلى مثال من الأمثلة التي يبنى عليها دوفرين تحليلاته. ولأن المثال الذي سوف نستعين به ينطوي على تحولات جدلية، فسوف

---

(8) Ibid., p.232.

(*) يقترب هنا دوفرين من هيدجر عندما يتحدث عن عملية «حفظ» العمل الفني، باعتبارها تلك العملية التي يُتاح من خلالها للعمل الفني أن يبقى على ما هو عليه، أن يظهر على حقيقته عندما يشارك في تأمله المشاهدون، فالعمل الفني عند هيدجر «.... لا يمكن أن يأتي بذاته إلى الوجود بدون هؤلاء الذين يحفظونه.... إن العمل الفني يبقى دائماً مرتبطاً بحافظين له، وهو يكون كذلك حتى عندما يظل منتظراً لمن يحفظونه، يتوسل إليهم، وينتظرهم كي يشاركوا في حقيقته» (انظر Heidegger , The Origin of the Work of Art; in «Poetry, Language and Thought», p.66 F.

انظر أيضاً: الباب الثاني من هذا البحث ص 116). ومع ذلك، فإن من الضروري أن نتذكر دائماً أن هيدجر - بخلاف دوفرين - لم يفهم الموضوع الجمالي إلا باعتباره تلك الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، ورأى الخبرة بالعمل الفني باعتبارها عملية سلبية أو مجرد مشاهدة لتلك الحقيقة.

(9) Ibid., p. 5.

(10) Ibid., p. 17.

(11) Ibid., pp. 232 - 233.

نتكفل بصياغته دون نقله حرفياً:

إن تعريف العمل الفني قد يبدو لأول وهلة بسيطاً؛ فليس هناك أيسر من القول بأن العمل الفني هو هذا التمثال، أو هذه اللوحة، أو تلك الأوبرا. . . ولكن لنتريث قليلاً. . . . ونتساءل: هل يمكن أن ننظر إلى الأوبرا أو المقطوعة الموسيقية كما ننظر إلى التمثال أو اللوحة؟

الواقع أن الأوبرا ـ شأنها شأن أي عمل فني آخر ـ يمكن أن ننظر إليها من زاويتين: باعتبارها موضوعاً مستقلاً عن الإدراك، وباعتبارها موضوعاً جمالياً. وهكذا، فإننا ـ من ناحية ـ نستطيع أن ننظر إلى العمل الأوبرالي بوصفه عملاً فنياً محضاً (أي مستقلاً عن الإدراك). وفي هذه الحالة يمكن أن ننظر إلى إحدى أوبرات فاجنر R.Wagner ـ ولتكن تريستان وإيزولده Tristan und Isolde ـ كما ننظر إلى تمثال من أعمال رودان Rodin أو لوحة لأي فنان آخر؛ فالأوبرا يكون لها ـ مثل التمثال واللوحة ـ وجود الشيء المتحقق في الخارج. ولكن ربما يقال هنا: إن الأوبرا ـ بخلاف التمثال أو اللوحة ـ قد أُبدعت لا لتُشاهَد أو تُرى، وإنما لتُسمَع، وهذا يعني أن غاية العمل الفني في هذه الحالة هو الإدراك الجمالي، أي أن وجود الأوبرا يعد مستنفداً في كونها موضوعاً للإدراك. ولكن الحقيقة هي أن الأوبرا بعد أن أُبدعَت، قد أصبح لها بالتأكيد وجود الشيء. فما الذي تم إبداعه؟ لقد كتب فاجنر نصاً أوبرالياً libretto ونوتة موسيقية للنص score. ولكن هل يعني ذلك أن العمل الفني يمكن اختزاله إلى علامات مدوَّنة على ورقة يعيد إنتاجها الناشر الذي يتولى طبعها؟ إن الإجابة هي: نعم، ولا. فمن ناحية، يمكن القول بأن فاجنر عندما دون الأكورد(*) الأخير في نسخته الخطية للنوتة الموسيقية، فإنه أمكنه القول آنذاك أنه قد أتم إنجاز عمله. فالعمل الفني قد تم إنجازه، ولكنه ـ من ناحية أخرى ـ لم يصبح بعد متجلياً وحاضراً manifested and present. وحتى لو كنت أمتلك هذا العمل (أي إذا كان النص الأوبرالي والنوتة الموسيقية في حوزتي)، فإنني لا أستطيع أن أزعم بأنني أكون في حضرة هذا العمل إذا كنت لا أعرف قراءة النوتة الموسيقية، فأنا في هذه الحالة أكون في مواجهة علامات لا معنى لها. ولكن إذا كنت أستطيع قراءة النوتة الموسيقية، فإن هذه العلامات يصبح لها معنى (معنى موسيقي بالطبع) بالنسبة لي. ويمكن القول بأن هذه العلامات تقودني في هذه الحالة إلى حضور العمل الفني، فأنا أستطيع أن أدرسها كما يفعل الناقد ـ على سبيل المثال ـ عندما يحللها، أو قائد المجموعة الاوركسترالية عندما يقرؤها ليقود مجموعته. ولكن كيف يمكن أن تكتسب هذه

(*) الأكورد في الموسيقى هو ثلاث نغمات أو أكثر تعطي معاً صوتاً هارمونياً.

العلامات معنى إن لم يتم عزفها، أي أن لم تحدث في الخبرة من خلال عزف سابق أو لاحق. وهكذا، فإن العمل الموسيقي رغم أنه يعد موجوداً من قبل عندما أنتهي فاجنر من كتابته، فإن وجوده أيضاً لا يصبح مكتملاً إلا من خلال عرضه وظهوره في العزف الفعلي its performance، أي من خلال حضوره its presence. عندئذ فقط يمكن القول بأن العمل يكون حاضراً بالنسبة لي كعمل فني. حقاً إن العزف لا يضيف شيئاً جديداً إلى نوتة فاجنر، ومع ذلك فإنه يضيف كل شيء! إنه لا يضيف شيئاً إلى العلامات، ولكنه يتيح للعمل الفني (لتلك العلامات) أن يصبح مسموعاً، أي حاضراً بأسلوبه الخاص للوعي، وأن يصبح موضوعاً جمالياً بالنسبة لهذا الوعي.

وهكذا، فإن العمل الفني يكون له - من ناحية - وجود الشيء، فسواء كان تمثالاً في حديقة أو لوحة معلقة على جدار، فإنه دائماً «يكون هناك». ولكنه أيضاً يكون هناك ليُشاهَد، مثلما أن النوتة الموسيقية تكون هناك لتسمع. فكما أن العمل الفني يوجد هناك كشيء يهب نفسه لدراسة أسلوب إبداعه وبنيته ومعناه، فإنه أيضاً يهب ذاته ويستحث الإدراك الجمالي. فهو رغم واقعيته التي لا تُنكَر، يكون متجهاً دائماً نحو تجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي الذي به ومن خلاله يبلغ تمام وجوده»[12].

وهناك نتائج عديدة يمكن استخلاصها من هذا الوصف:

وأهم هذه النتائج أن الموضوع الجمالي ليس شيئاً مختلفاً عن العمل الفني، وإن كان متميزاً عنه، وهذه المقولة يمكن ترجمتها إلى هذه الصيغة: not different but distinct. فهو ليس شيئاً مختلفاً: بمعنى أنه ليس كياناً آخر غير العمل الفني، كما لو كان الموضوع الجمالي كياناً مثالياً، وكان العمل الفني شيئاً واقعياً(*)، فالموضوع الجمالي هو نفسه العمل الفني وقد اكتسب أبعاداً جمالية من خلال الإدراك الجمالي. ولذلك، فإنهما يكونان متميزين فحسب من حيث فعل الإدراك: فالموضوع الجمالي هو العمل الفني بوصفه مدركاً؛ ولذلك فإنه يكون داخل الوعي أو ملازماً له، دون أن يكون من خلقه، والعمل الفني - في مقابل ذلك - يكون خارج الوعي بوصفه شيئاً من بين الأشياء، ومع ذلك فإنه يوجد لأجل الموضوع الجمالي، فهو يستحث الإدراك على استخراج أو إظهار الموضوع الجمالي، كي يكتمل وجوده. ولذلك فإن الإدراك الجمالي هو ما يجعل العمل الفني يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي، حيث يصبح حاضراً أمام المشاهد، ويصبح المشاهد (أو المدرك) في حضرته. ومن هنا كانت

---

(12) Ibid., pp. 4 - 5.

(*) هذه هي نقطة الاختلاف الحاسمة بين دوفرين وسارتر، وهي نقطة قد وفيت حقها من قبل (انظر ص 174 وما بعدها)، وسوف نعود إليها بعد قليل في سياق آخر.

أهمية عرض العمل الفني - أي إظهاره في الخبرة كي يتكشف الموضوع الجمالي - خاصة في تلك الفنون التي يتطلب إبداعها عرضها: كالموسيقى والفيلم والمسرحية والأوبرا . . . . . إلخ .

وإذا كان الإدراك هو ما يميز الموضوع الجمالي عن العمل الفني، أو هو الذي يجعل العمل الفني موضوعاً جمالياً، فإن ذلك يعني أن العمل الفني هو ذلك الموضوع الفني مدركاً **بطريقة غير جمالية** non - aesthetically perceived. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن تعبير «الإدراك بطريقة غير جمالية» لا يعني فحسب الإدراك بأسلوب آخر غير الإدراك الجمالي (كما هو الحال بالنسبة للناقد الذي يدرس العمل ويحلل بنيته ومعناه. . . إلخ) ؛ وإنما يعني أيضاً «عدم تحقق الإدراك الجمالي». «وعدم التحقق» هذا يمكن أن يُؤخذ بمعنيين: فهو قد يحدث - على سبيل المثال - عندما لا يكون المرء في حضرة العمل الفني أثناء عرضه، وإنما يكون مشغولاً بشيء آخر. وهو قد يعني العمل الفني باعتباره غير مُدرَك على الإطلاق، أي العمل الفني بوصفه خالصاً ومجرداً قبل أن يحدث في الخبرة، وقبل عرضه. وفي مقابل ذلك، فإن الموضوع الجمالي هو نفس العمل الفني **مدركاً بطريقة جمالية**. وبمصطلحات الفينومينولوجيا يمكن ترجمة هذا المعنى بالقول بأن الموضوع الجمالي يكون متميزاً عن العمل الفني من حيث فعل القصد، لا من حيث محتوى القصد، وفي ذلك يقول دوفرين:

«كل من العمل الفني والموضوع الجمالي يكونان موضوعين قصديين لهما نفس المضمون، ولكنهما يختلفان في أن فعل القصد يكون مختلفاً في كليهما: فالعمل الفني - بوصفه حاضراً في العالم - يمكن أن يكون موضوعاً لإدراك يهمل خاصيته الجمالية (كما يحدث عندما أكون شارد الانتباه في المسرح) أو يحاول أن يفهمه ويختبره بدلاً من أن يَخبُره (كما قد يفعل الناقد). ومن ناحية أخرى، فإن الموضوع الجمالي هو الموضوع مدركاً بطريقة جمالية، أي مدركاً بوصفه جميلاً. وهذا هو محك الاختلاف»[13]

ومن النتائج الهامة المستخلصة أيضاً مما تقدم، أن الموضوع الجمالي - رغم أنه من صميم ماهيته وتعريفه أن يكون مرتبطاً بالإدراك الجمالي - لا يكون أبداً من خلق الإدراك الجمالي ؛ لأنه يكون مباطناً في العمل الفني. ولذلك، فإن الموضوع الجمالي لا يخضع للإدراك (بل الإدراك هو الذي يخضع له)، فالإدراك الجمالي الصحيح هو في حقيقة الأمر اكتشاف للموضوع الجمالي على النحو الذي يكون عليه، فهو ليس مسألة ذاتية أو مزاجية، وإنما هو استجابة الذات لنداء العمل الفني لكي تدرك

---

(13) Ibid., p.lii

الخاصية الجمالية فيه، أي تؤسس الموضوع الجمالي كما يُرَاد له أن يؤسس. يقول دوفرين: «إن الإدراك الجمالي يؤسس الموضوع الجمالي فقط بأن يوفيه حقه، أي أن يخضع له. فالإدراك الجمالي يُكمِل، ولكنه لا يخلق الموضوع الجمالي. فأن تدرك بطريقة جمالية يعني أن تدرك بطريقة أمينة، فالإدراك مهمة، لأن هناك إدراكات غير سديدة لا توفي الموضوع الجمالي حق قدره، والإدراك السديد هو فقط الذي يبلغ الخاصية الجمالية لهذا الموضوع»(14).

وإذا كان الإدراك الجمالي يخضع للموضوع الجمالي ويدركه على النحو الذي يكون عليه، فإن ذلك يعني أن محتوى الموضوع الجمالي ـ بما في ذلك المحسوس والمعنى فيه ـ يكون له وجود مستقل متأصل في العمل الفني (بدليل أننا يمكن أن ندركه بطريقة غير جمالية). حقاً إن دوفرين في الفصل الثالث من الباب الأول ـ وهو الفصل المعنون باسم «العمل الفني وجمهوره» ـ يبين لنا «أن الموضوع الجمالي يتم تخصيبه بمقدار ما يجد العمل الفني من جمهور واسع، وتفسيرات عديدة متنوعة»(15) إلا أن هذا لا ينبغي أن يبدو لنا متعارضاً مع رؤيته للمعنى بوصفه متأصلاً في العمل الفني، ورؤيته للإدراك الجمالي بوصفه إدراكاً أميناً لمعنى الموضوع الجمالي. فالحقيقة أن هذا التعارض سوف يزول عندما نتابع قراءة نصوصه، حيث يخبرنا بأن معنى العمل الفني وحتى كثافته تتنوع وفقاً لما يجده فيه المشاهدون، دون أن يعني ذلك أنهم يجدون هذا المعنى في أنفسهم كما لو كان شيئاً ينقلونه إلى العمل، وإنما يجدونه منطوياً في العمل نفسه. وهكذا يظل الموضوع الجمالي مرتبطاً بالإدراك، دون أن يكون تابعاً أو خاضعاً له. ولذلك يرى دوفرين أننا لا يمكن أن نصف الموضوع الجمالي بأنه موضوع «واقعي» أو «لا واقعي»، فكل من التسميتين غير سديدة؛ لأن الموضوع الجمالي من حيث هو لا واقعي يكون متأصلاً في العمل الفني الواقعي، وهذا العنصر الواقعي ـ بدوره ـ يكون متجهاً باستمرار نحو اللاواقعي: «وقصارى القول، إنني لا أضع الواقعي بوصفه واقعياً، لأن هناك أيضاً اللا واقعي الذي يشير إليه الواقعي [العمل الفني] ، وأنا لا أضع اللا واقعي بوصفه لا واقعياً؛ لأن هناك أيضاً الواقعي الذي يحفز ويعضد هذا اللا واقعي [الموضوع الجمالي](16)». وبعبارة أخرى أكثر وضوحاً يمكن القول بأن العمل الفني هو موضوع واقعي يكون متجهاً نحو اللاواقعي، والموضوع الجمالي هو موضوع لاواقعي يكون متأصلاً في الواقعي.

---

(14) Ibid., loc. cit.

(15) Ibid., p. 65.

(16) Ibid., p. 10.

وعلى هذا الأساس يرى دوفرين أنه يمكن الخروج من الدور الذي نشأ من تلك العلاقة التلازمية التبادلية بين الموضوع الجمالي والإدراك الجمالي. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن الخروج من الدور عند دوفرين لا يعني تجاوزه، وإنما يعني البقاء فيه (بالمعنى الهيدجري)، فالخروج من الدور هنا يعني فقط بيان عدم تناقضه؛ وبذلك يصبح الدور عند دوفرين دوراً مشروعاً بالمعنى الهيدجري «للدور في الفهم» Zirkel im Verstehen، وهذا هو معنى قول دوفرين بأن «الخروج من الدور يكون ممكناً فقط بشرط عدم نسيانه، أي بتعريف الموضوع بوصفه موضوعاً للإدراك، وتعريف الإدراك بوصفه إدراكاً لهذا الموضوع»(17). وبهذا المعنى فقط ينبغي أن نفهم أسبقية تحليل دوفرين للموضوع الجمالي القصدي، على تحليله لفعل القصد.

ولكن تحليل الموضوع الجمالي لا يتوقف عند مجرد تمييزه عن العمل الفني، فليست هذه الخطوة سوى خطوة تمهيدية لتحليل بنية الموضوع الجمالي نفسه. وقبل أن ننتقل إلى هذه الخطوة التالية في بحث دوفرين للموضوع الجمالي، فإنه قد يكون من اللائق أن نتوقف قليلاً هنا لنناقش موقف دوفرين، من حيث التمييز بين العمل الفني والموضوع الجمالي، بالنسبة لموقفي سارتر وميرلوبونتي.

لا شك أن سارتر وميرلوبونتي قد استطاعا ـ قبل دوفرين ـ التمييز بين العمل الفني والموضوع الجمالي: فقد نظر سارتر إلى العمل الفني من زاويتين: بوصفه السطح المحسوس أو الموضوع الفيزيقي المتحقق واقعياً في العالم الخارجي، ومن جهة أخرى بوصفه الموضوع الجمالي أو الدلالة الجمالية، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يكون واقعياً، وإنما يحيا داخل الوعي (الخيالي). كذلك فإن ميرلوبونتي يميز بين العمل الفني بوصفه السطح المحسوس أو العلامات signs، وبين الموضوع الجمالي بوصفه المعنى أو الدلالة. والتمييز عند ميرلوبونتي كان يعني فقط عدم التساوي أو التناظر بين العلامات وبين معناها أو القصد الدلالي لها. والاختلاف الجوهري الذي ميز ميرلوبونتي عن سارتر، هو أن ميرلوبونتي قد جعل هذا المعنى أو تلك الدلالة مباطنة في العلامات كما تبطن الإيماءة دلالتها.

ومع ذلك، فإنه سوف يكون من الإجحاف ألا نبين أفضلية دوفرين على سارتر وميرلوبونتي في هذا الصدد: وأول ما نلاحظه أن تمييز سارتر وميرلوبونتي للموضوع الجمالي (كمعنى أو دلالة) عن العمل الفني (كسطح محسوس أو علامات: بقع وخطوط لونية ـ أصوات موسيقية... إلخ)، كان تمييزاً يخدم أغراض النظرية دون أغراض المنهج. أعني أن سارتر كان يقرر هذه التفرقة لكي يؤسس نظريته في

(17) Ibid., p. lii.

الموضوع الجمالي بوصفه لا واقعياً ومغايراً للموضوع الواقعي، وأن ميرلوبونتي كان يقرر هذه التفرقة ليبين لنا أن الدلالة الجمالية ليست مساوية لمجموع السطح المحسوس، وإنما هي مباطنة فيه كدلالة كلية. ولكنهما ـ بخلاف دوفرين ـ لم يبحثا في هذه التفرقة أو التمييز من حيث قيمته المنهجية بالنسبة للوصف الفينومينولوجي الدقيق الذي يبين لنا ما يكون معطى في الموضوع الجمالي بشكل مستقل عن الإدراك، وعلى أي نحو يبدو هذا المعطى عندما يصبح مدركاً.

ومن الصواب أن نقول بأن الإطار أو الهيكل الصوري لوصف سارتر لهذا التمييز بين العمل الفني والموضوع الجمالي، يشبه إلى حد كبير نظيره عند دوفرين؛ فكلاهما قد نظر إلى العمل الفني بوصفه موضوعاً واقعياً، في مقابل الموضوع الجمالي بوصفه ماثلاً في الوعي. ولكن الاختلاف بينهما كبير: فمن ناحية، نجد العمل الفني عند سارتر منظوراً إليه بوصفه سطحاً محسوساً أو موضوعاً فيزيقياً فحسب، أما عند دوفرين فالجانب الشيئي في العمل الفني له أولية، ولكنه ليس كائناً وحده كبنيته الموضوعية الوحيدة(*). ومن ناحية أخرى نجد أن الموضوع الجمالي عند سارتر يكون ماثلاً في الوعي، ولكنه لا وجود له خارج الوعي. وفي مقابل ذلك، فإن دوفرين قد بين لنا كيف يكون الموضوع الجمالي ماثلاً في الوعي، ومتأصلاً في نفس الوقت في العمل الفني. وبالتالي فإن التفرقة بين العمل الفني والموضوع الجمالي ليست تفرقة بين واقعي ولا واقعي أو بين محسوس ومتخيل، وإنما هي تفرقة ـ في المقام الأول ـ بين أسلوبين في القصد لا المقصود.

أما بالنسبة لميرلوبونتي، فنستطيع أن نقول بأن دوفرين على اتفاق تام معه في تأصيل المعنى والدلالة الجمالية في المحسوس؛ وبالتالي في فهم المحسوس بوصفه الواقعة الأولية في الخبرة الجمالية (وتلك إحدى الخطوط الرئيسية ـ إن لم تكن الخط الرئيسي ـ في بحث دوفرين الذي يدين فيه لميرلوبونتي). ولكن دوفرين يتجاوز ميرلوبونتي من حيث أنه يبين لنا أن بنية الموضوع الجمالي ليست مقصورة على المحسوس، ولا المعنى المباطن فيه، وإنما تمتد إلى التعبير. حقاً إن نظرية ميرلوبونتي يمكن أن تعد برمتها نظرية في التعبير، إلا أن دوفرين يتجاوز مفهوم التعبير عند ميرلوبونتي من خلال تكثيف مفهوم التعبير في طبقة أو عنصر ثالث في بنية الموضوع الجمالي، وهو عنصر «الصورة العليا للمعنى» باعتبارها خاصية وجدانية،

(*) وحتى بالنسبة لفكرة الموضوع الفيزيقي أو مادة العمل، فإن دوفرين ـ كما سنرى فيما بعد ـ يميزها عن المحسوس وعن الوسيط المادي، فهذه المفاهيم الثلاثة كان يحدث خلط بينها عند سارتر وكذلك ميرلوبونتي.

فهي رغم تأصلها في المحسوس والمعنى، فإنها تخاطب الشعور؛ ولذلك فإن المحسوس بذاته لا ينطوي عليها أو يولدها بذاته، وإنما هي التي تتأصل فيه وتتجاوزه إلى الشعور، أي إلى التعبير عن عالم شعوري ما. وكل هذا سوف يتضح لنا بشكل كاف عندما نتناول عنصر الشعور على مستوى الموضوع الجمالي، ثم على مستوى الإدراك الجمالي.

2 ـ بنية الموضوع الجمالي

لقد وصلنا الآن من خلال الخطوة السابقة إلى تعريف الموضوع الجمالي على أساس من تعريف العمل الفني بوصفه «بنية تحتية» أو «أساساً وجودياً له». ويمكن الآن أن ننتقل إلى دراسة تحليل دوفرين لبنية الموضوع الجمالي نفسه، باعتباره النظير الملازم للإدراك. ودوفرين يحلل بنية الموضوع الجمالي إلى ثلاثة عناصر مرتبة ترتيباً هرمياً (وفقاً لحدوثها في الإدراك) يبدأ بالمحسوس، ثم الموضوع المتمثل (أو المعنى)، ثم التعبير. ولا شك أن هذه العناصر يكون لها وجود مستقل عن الإدراك؛ لأنها تكون متأصلة في بنية العمل الفني نفسه؛ ولذلك يمكن دراستها على حدة بمنأى عن ارتباطها بالإدراك (كما سيفعل دوفرين في آخر فصول الجزء الأول من كتابه). ولكن ما يهمنا هنا هو أن ننظر في هذه العناصر من حيث هي مدركة جمالياً، أي في النحو الذي سوف تبدو عليه عندما تصبح موضوعاً للإدراك. غير أن فهم هذا بشكل كاف سوف يقتضي أحياناً الرجوع إلى تحليل دوفرين لهذه العناصر باعتبارها غير مدركة.

أ ـ المحسوس

إن العملية التي من خلال يتحول العمل الفني إلى موضوع جمالي، تصبح أكثر وضوحاً عندما ننعم النظر في العنصر المحسوس في العمل الفني، وكيف يصبح عنصراً جمالياً من مكونات الموضوع الجمالي. فهذا العنصر المحسوس هو أهم عناصر العمل الفني، فهو بمثابة الأساس المادي substratum أو البنية التحتية substructure التي يقوم عليها مجمل الموضوع الجمالي. والمحسوس في العمل الفني هو «مادته» أو طابعه المادي أو شيئيته؛ فكل عمل فني يمتلك مادة تؤسس طبيعته المحسوسة.

وفهم الطابع المحسوس للعمل الفني الذي يتمثل في مادته، يقتضي التمييز بين المادة matter والوسيط المادي material الذي هو وسيلة لإنتاج المحسوس. فمادة الموسيقى هي الصوت المحسوس (أي المسموع) وليست الآلات التي هي وسيلة

لإصدار الأصوات. ومادة الشعر هي صوت خاص من نوع آخر هو الكلمة المنطوقة، لا الصوت الذي يحمل الكلمات أو الممثل الذي يوصل هذه الكلمات بمجمل بدنه على خشبة المسرح (فالبدن هنا هو وسيط مادي للكلمة المنطوقة). وبهذا المعنى، «فإن الوسائط المادية للعمل الفني ـ والتي هي أدواته البشرية أو المادية ـ هي بمعنى ما مادة المادة the matter of matter»[18].

تلك المادة أو ذلك المحسوس في العمل الفني (والذي تنتجه الوسائط المادية)، يلقى تحولاً في الإدراك الجمالي، أي عندما ندركه باعتباره منتمياً للموضوع الجمالي. ومن هنا فإنه من الضروري أن نميز بين المحسوس عندما يتحدث عنه دوفرين في سياق العمل الفني، والمحسوس كما يتحدث عنه في سياق الموضوع الجمالي. فالمحسوس في العمل الفني هو المادة التي تتشكل من وسائط مادية؛ ولذلك نستطيع أن نسميه المادة الخام أو المحسوس الغفل brute sensuous كما نلقاه في الإدراك العادي. أما المحسوس الذي نلقاه في الإدراك الجمالي للعمل الفني (أي في الموضوع الجمالي)، فهو المحسوس الجمالي aesthetic sensuous، فالمحسوس هنا هو ـ بدقة ـ ما تصبح عليه مادة العمل الفني عندما تدرك جمالياً. وهكذا، فإننا في الخبرة بالعمل الفني لا نصبح مهتمين بالمادة بما هي كذلك، وإنما نوجه انتباهنا إلى مادة العمل بقدر ما تتخذ كيفيات جمالية. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن ما نسمعه في الإدراك الجمالي لا يكون مجرد أصوات صادرة عن آلات أو مجرد شيء مرئي ناتج عن ألوان، ولكنها أصوات أو أشياء مرئية قد اكتسبت طابعاً جمالياً. والموضوع الجمالي يتأسس في ـ وعلى ـ هذا المحسوس الجمالي. وهذا المحسوس الجمالي، هو أيضاً ما يجعلنا نميز الموضوعات الجمالية عن سائر الموضوعات الأخرى التي يمكن اختزال طابعها المحسوس إلى مكونات حسية لا معبرة (كما في الفنون التي تقوم على الصنعة). وفي مقابل ذلك، فإن المحسوس الجمالي لا يستهلك هذه العناصر ـ أو المكونات الحسية ـ في إنتاج صورة ما، فالعناصر المحسوسة هنا تمتلك قوة تأثيرية، ويكون لها طابع خاص بها.

ومن هنا تبدو أهمية المحسوس كعنصر له السيادة، من حيث إنه يجعل الإدراك خاضعاً للموضوع الجمالي: فإن مهمة الشخص المدرك (المتذوق) وكذلك الشخص المنفذ (الذي يعرض العمل الفني)، هي إظهار المحسوس الجمالي، لا سيادته والسيطرة عليه. وإظهار المحسوس يعني إظهار العمل الفني بوصفه موضوعاً جمالياً؛ فالمحسوس هو عنصر لا غنى عنه للموضوع الجمالي (أي لظهور العمل الفني)، وهذا

(18) Ibid., p. 302.

يعني ـ بالتبادل ـ أن العمل الفني يحتاج إلى المحسوس كعنصر لازم، كي يتمكن من تجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي عن طريق إظهار هذا المحسوس، أي توصيله وجعله حاضراً. ولذا يقول دوفرين مؤكداً الفكرة الرئيسية في بحثه، التي يتضح فيها تأثير ميرلوبونتي عليه: «إن ما لا يمكن استبداله ـ أي ما يكون جوهر العمل الفني ـ هو المحسوس أو العنصر المدرك le sensible الذي يتم توصيله فقط من خلال حضوره. . . . . »[19].

ولكن كيف يحدث حضور وإظهار المحسوس (أي توصيله كموضوع جمالي)؟ إن مفهوم الحضور والإظهار مرتبطان تماماً عند دوفرين: إن حضور المحسوس هو ذلك الامتلاء الموسيقي الذي أحاول جاهداً أن أصبح مستغرقاً فيه، وذلك الالتحام باللون وبالأغنية وبالمتتابعة الأوركسترالية عندما أحاول أن أدرك أي تغير طفيف يحدث، وأتتبع تطوره. وهذا هو السبب في أنني عند مشاهدتي لأوبرا ما داخل المسرح أكون مختلفاً عن المرشدين الذين يوجهون المشاهدين لأماكن جلوسهم، وعن مدير الأعمال الذي يحصي الجمهور ويعد تذاكر الدخول، وعن المخرج الذي ينظم الممثلين ويستكشف أخطاءهم وعدم التزامهم بالتوجيهات، وعن ذلك الذي يقوم بنقل الحفل إذاعياً. فأنا ـ بخلاف هؤلاء ـ قد أتيت إلى المسرح كي انفتح على ـ وأكون حاضراً في ـ هذا التجلي الصوتي الجهوري الذي تسانده عناصر تشكيلية وتصويرية، بل وحتى عناصر متعلقة بالرقص. لقد أتيت إلى المسرح لكي أشاهد «المحسوس في تألُّهه» على حد تعبير دوفرين. وأنا أدرك بعيني وأذني، وأكون أيضاً حاضراً بكليتي. ووعيي لا يفارق المسرح الذي تعرض عليه الأوبرا، وهو يسهم في إنتاجها، ولكن بأن يأخذ على عاتقه منذ البداية حفظ نقاء وكلية المحسوس عن طريق تحييد neutralization كل عنصر خارجي دخيل عليه، مثل: أي مؤثرات قد تصدر من جاري الذي يجلس بجواري أو ارتباك الكومبارس على خشبة المسرح[20]. وعلى هذا النحو أكون في حضرة المحسوس، أو يكون المحسوس حاضراً لي.

وحضور المحسوس يعني أيضاً ظهوره أو إظهاره في الإدراك الجمالي: إن المادة أو المحسوس في العمل الفني يتم إنتاجه عن طريق الوسائط المادية، كما سبق بيان ذلك. ولكن لأن العمل الفني من صميم ماهيته أن يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي؛ فإن المواد المستخدمة فيه يتم تشكيلها في فعل الإبداع على ذلك النحو الذي به تكون قادرة على تأسيس الموضوع الجمالي، أي إدراك المحسوس لا بوصفه

(19) Ibid., p. 11.

(20) Ibid., pp. 12 - 13.

مادة خام، وإنما بوصفه محسوساً جمالياً. ولذلك فإن الوسائط المادية في العمل الفني لا تكون مستخدمة استخداماً نفعياً لإنتاج المحسوس فحسب، كما هو الحال في فنون الصنعة artistry، وإنما تكون لها كيفيات حسية خاصة بها قادرة على تأسيس الموضوع الجمالي. وهذا يعني أنها لا تكون ذات قيمة نفعية use - value خالصة، وإنما تكون قابلة لأن تكتسب قيمة حسية جمالية aesthetic sensuous عندما تُدرَك جمالياً؛ وهذا هو السبب في أن الوسائط المادية في فنون الصنعة تكون حاضرة ومتجلية لذاتها، في حين أنها في العمل الفني تكون حاضرة لأجل الموضوع الجمالي. فالوسائط المادية لا توجد في العمل الفني كوسائط مادية فحسب؛ لأن الفنان يستخدمها كدعامة للمحسوس في تحققه وتجليه.

وهنا ينتقل دوفرين إلى دورات جدلية مخيفة يحوم فوقها شبح هيدجر: فالوسائط المادية - التي تنتج مادة العمل الفني وطابعه المحسوس - تكون أيضاً حاضرة ومتجلية بأن تُظهِر ذاتها manifest itself، ومع ذلك فإنها تكون حاضرة وظاهرة وفقاً لأسلوب خاص (متميز عن أسلوب حضورها المباشر في فنون الصنعة)، فأسلوب حضورها وظهورها هو أسلوب الغياب والتخفي، فهي تظهر عندما تتخفى، وتصبح حاضرة عندما تغيب! والتناقض هنا ظاهري فقط: فالوسائط المادية تصبح غائبة ومختفية بوصفها وسائط مادية، أي بوصفها شيئاً مادياً محضاً، حيث أن الفنان في إبداعه لعمله يصارع وسائطه المادية حتى إنها تكاد تختفي من أمام عيوننا من حيث هي وسائط مادية. ولكنها تظهِر ذاتها وتتجلى - من ناحية أخرى - بأن تكشف عن كل خصوبتها وامتلائها، أي بأن تُظهر المحسوس الجمالي فيها، وليس المحسوس الغفل أو الشيء المادي الخام. وفي هذه الحالة فإن المحسوس لا يوجد لأجل الملموس (المادة الخام والوسيط المادي)، بل إن الملموس هو الذي يوجد لأجل (أي لإظهار) المحسوس. فالحجر ينبغي أن يظهر ذاته بوصفه حجراً، أي يظهر كل خواصه وامتلائه المحسوس؛ ولذلك فإننا في الإدراك الجمالي نهمل واقعة وجوده كحجر، لكي نربط أنفسنا بمظاهره التي يقدمها لعيوننا، وبانسجام خواصه، وتأثيرات الضوء على سطحه. إنه يختفي كشيء ليظهر كمحسوس! ودوفرين يعبر عن هذا الدور الجدلي بقوله: «إن الوسائط المادية لدى الفنان تنفي ذاتها كأشياء بواسطة **الظهور**»[21]. وبهذا المعنى يمكن القول بأن ما يكون حاضراً ومتجلياً في الموضوع الجمالي ليس هو اللون، وإنما الطابع المحسوس للون، وهكذا فإن اللون يظهر ذاته أي يكشف عن طابعه المحسوس عندما يختفي كلون. ولا شك أن مثل هذه التفسيرات تحمل طابعاً هيدجرياً(*).

(21) Ibid., p.303.

(*) سوف نتذكر هنا على الفور حديث هيدجر عن التحجب واللاتحجب (أو التكشف)، عندما يرمز =

وقصارى القول إن المحسوس هو العنصر الأولي في بنية الموضوع الجمالي، وكما أن هذا المحسوس يتأصل في الوجود الشيئي (المادي) للعمل الفني، فإن وجود العمل الفني نفسه يصبح مكتملاً ومثمراً فقط من خلال حضوره المحسوس الذي يتيح لنا أن نفهم العمل الفني كموضوع جمالي.

ب ـ المعنى (الموضوع المتمثل):

رغم أن المحسوس يكون مسؤولاً عن الخصوبة المميزة للموضوع الجمالي وأسلوبه الفريد في الحضور، فإن المحسوس ليس هو العنصر الوحيد المكون للموضوع الجمالي. فهناك عنصر آخر حاسم في الموضوع الجمالي، هو معناه: فالمحسوس عندما يكتسب كيفيات خاصة به، فإنه يتخذ معنى، «وهذا المعنى يكون ضرورياً؛ لأن المحسوس لا يمكن فهمه إذا كان مجرد فوضى، وإذا كانت الأصوات مجرد ضوضاء، والكلمات مجرد صيحات. . . »[22].

حقاً إن الموضوع الجمالي ليس موضوعاً إشارياً signifying object، ومع ذلك فإنه ليس موضوعاً بلا معنى. إنه يكون مفعماً بالمعنى أو مشرباً به. وفي مجال الفعل والمعرفة، فإن المعنى يؤدي وظيفته بوصفه إشارة موضوعية objective signification، متجاوزاً الحدود المباشرة للخبرة، أما في حالة الخبرة بالموضوع الجمالي فإن المعنى يؤدي دوراً مختلفاً، فهو بدلاً من أن يقودنا وراء ما يكون معطى بشكل محسوس (كما هو الحال في الفعل والمعرفة)، فإنه يربطنا بشكل وثيق بالمحسوس ذاته، ويكشف لنا عن بنيته الباطنية. ولذلك فإن المعنى في الفن لا يكون متعالياً transcendent و«لا موجوداً» non - existent، وإنما يكون «مباطناً في المحسوس، باعتباره عين تنظيمه»[23].

للتحجب بالأرض التي هي بمثابة العنصر الشيئي أو الوسيط المادي في العمل الفني، في مقابل العالم الذي هو رمز للتكشف والإظهار: والعمل الفني عندما يكشف عالماً، فإنه يُظهِر في نفس الوقت طبيعة الأرض، أي يظهر طبيعة المادة أو الشيء فيه بوصفه متحجباً، وهذا يعني بلغة دوفرين إظهار طبيعته المحسوسة من خلال إظهار تحجبه كشيء (انظر: ص 102، أيضاً ص 103، ولكن هذا التشابه لا ينبغي أن يجعلنا نتناسى أن دوفرين يستخدم فحسب هذه العلاقة الجدلية التي يصورها هيدجر، دون أن يتورط في مفاهيمه المجازية مثل: فهم طبيعة الشيء من خلال مفهوم الأرض، وفهم عملية التكشف باعتبارها تكشفاً لحقيقة شيء أو موجود، وهو الأمر الذي جعل هيدجر يبحث في الفن عن الفلسفة، لا عن الموضوع الجمالي. ولذلك، فإن دوفرين يوظف هذه العلاقة الجدلية في سياق مختلف عن سياق هيدجر.

(22) Ibid., p. 12

(23)Ibid., loc. cit.

وهكذا، فإن المعنى ينظم المحسوس، ويكون مباطناً فيه في نفس الوقت: فهو يكون منفصلاً عن المحسوس، فقط بمعنى أنه يكون العنصر الذي من خلاله يُدرَك هذا المحسوس. ولكنه يمارس وظيفته هذه من داخل المحسوس؛ إذ يكون بمثابة وحدة وتنظيم يشيع في المحسوس، فكل «تيمة» أو جملة موسيقية أو متتابعة إيقاعية، يكون لها وحدة خاصة بها. وهذه الوحدات هي التي تمكنني من فهم المعنى، فأنا لا أفهم الموسيقى عندما أفتقد الإحساس بوجود صورة تنظم هذه الأصوات التي تصلني، وتجعل لها معنى. وعلى هذا النحو، فإن المعنى يكون كائناً في المحسوس، باعتباره تلك الوحدة الباطنية فيه (المؤلفة من وحدات صغرى) والتي تضفي عليه تنظيماً معيناً. وإذا كان المعنى مباطناً في المحسوس، فإن ذلك يعني أنه يكون موضوعاً للإدراك الحسي وليس للتعقل.

ولكن، أليس المعنى هو أيضاً بمثابة الموضوع المتمثل the represented object الذي يتجاوز المحسوس ويصبح موضوعاً للتعقل؟! ألا يبدو هذا بوضوح في حالة الفنون الأدبية وخاصة فنون النثر، حيث لا يمكن أن ننظر إلى الكلمات من حيث طابعها المحسوس فحسب، ضاربين صفحاً عن وظيفتها الدلالية؟! ألا يتضح لنا هذا أيضاً في الأوبرا؟ ففي العمل الأوبرالي ـ كتريستان وإيـزولده، على سبيل المثال ـ نجد أن وحدات المعنى تكون متمثلة: فوحدة المشهد الذي يمثل الحدث، علاوة على وحدة الجمل اللفظية التي تشير إلى الدراما، هي وحدة تنظم وتعضد ذلك الكل الذي هو قصة تريستان وإيـزولده. ولكن هنا أيضاً يخبرنا دوفرين بأن وحدات المعنى هذه التي تنظم وتقدم لي موضوعاً متمثلاً، لا تقدمه لي إلا من خلال عرضه وإظهاره. وهكذا، فإن تمثل موضوع الأوبرا أو معناها، لا يكون ممكناً إلا من خلال تمثيلها(*): أي من خلال بسط الكلمات في تشكيل معين، ومن خلال الإيماءات التي تحيي هذه الكلمات، ومن خلال المواقف المحيطة التي فيها تُنطَق هذه الكلمات، فهذا كله هو ما يوصل لي ما يكون متمثلاً (représenté) represented في العمل. ولذا يقول دوفرين: «إن مجمل سياق الكلمات هو ما يؤلف تدريجياً الدراما، وليست الدراما هي التي تنتقي الكلمات. وبهذا المعنى، فإن الموضوع المتمثل يكف عن أن يكون لاواقعياً. إنه في الحقيقة يكون لاواقعياً بالنسبة للواقعي، أي بالنسبة لعالم الحياة اليومية من حولي، ولكنه بقدر ما ننظر إليه باعتباره حياة القصيدة والمعنى الذي يميز وحدة الكلمات، فإنه لا يكون لا واقعياً»(24).

(*) ومن هنا، نجد أن المصطلح «تمثل» representation يشير أيضاً إلى «التمثيل» أو «العرض» performance.

(24) Ibid., pp. 12 - 13.

وكل هذا يبين لنا كيف يصبح الموضوع المتمثل في العمل الفني موضوعاً للإدراك الجمالي، أي كيف يصبح هذا الموضوع عنصراً مكوناً في بنية الموضوع الجمالي. فإدراك الموضوع المتمثل لا يمكن أن يحدث كخطوة أولى في الإدراك الجمالي؛ لأن هذا الإدراك لا يفهم هذا الموضوع إلا باعتباره مباطناً في المحسوس، ومعطى من خلاله. ولذلك؛ «فإن الإدراك الساذج يتجه مباشرة إلى ما هو متمثل في العمل - أعني إلى الموضوع المتمثل - وهو غالباً ما يكون قانعاً. . . . بأوجز التقريرات المختصرة عن هذا الموضوع»[25]. فالحقيقة أن أهمية العمل الفني لا تقاس بما يمثله، أي لا تقاس بالموضوع المتمثل في ذاته من حيث هو معنى أو دلالة محضة، وإنما تقاس أهميته بقدر ما يكون هذا المعنى متأصلاً في المحسوس، أي بقدر ما يكون الموضوع المتمثل مُشرَّباً ومخصباً بالمحسوس. ومن هنا يرى دوفرين[26] أن المحسوس هو الذي يبدع الموضوع المتمثل؛ فهو الذي يظهره ويمنحه صوتاً ينطق به، ويجعله يقول شيئاً آخر غير ذلك الذي يقوله بطريقة نثرية للإدراك النفعي. ومن ثم، فإن فكرة الترتيب الهرمي للموضوعات (أي ترتيب قيمة الفنون - أو الأعمال الفنية - ودلالتها بحسب قيمة وأهمية الموضوعات التي تمثلها) هي فكرة لم يعد لها معنى. فإن لوحة تصور موضوعاً بسيطاً من لوحات الطبيعة الساكنة عند سيزان، قد نجد فيها قيمة أفضل من لوحة تصور مشهداً من مشاهد الطبيعة الحية عند فنان آخر.

وخلاصة القول أن الموضوع المتمثل أو المعنى في الموضوع الجمالي لا يكون متعقلاً؛ لأنه ليس معنى منطقي يقبل الترجمة إلى لغة النثر الواضحة المحددة؛ وبالتالي فإنه لا يمكن استنفاده inexhaustible. ورغم أنه لا يُستنفَد، فإنه يكون مباطناً برمته في المحسوس؛ لأن المحسوس هو عينه الذي يجعله غير قابل لأن يستنفد، حيث أنه يمده بخصوبة لا تنضب. وبذلك تقوم عليه بنية الموضوع الجمالي.

وتلك هي إحدى النقاط التي يختلف فيها دوفرين مع إنجاردن: «فبينما يعد إنجاردن الموضوع المتمثل أهم مستويات العمل الفني (وذلك لأنه مثل هوسرل موَجَّه معرفياً)، فإن دوفرين يعتبر الموضوع المدرك حسياً أكثر المستويات أهمية»[27]. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن الاختلاف بين دوفرين وإنجاردن هنا حول أولوية كل من المحسوس والموضوع المتمثل على الآخر، هو فحسب اختلاف حول الأسبقية في الأهمية، دون أن يعنى ذلك وجود اختلاف حول الأسبقية الزمنية لكل من هذين

(25) Ibid., p. 311.

(26) Ibid., p. 317

(27) Majliola, **Phenomenology and Literature**, p.144.

العنصرين: فكل من إنجاردن ودوفرين يؤكدان على الأسبقية الزمنية للمحسوس داخل بنية الموضوع الجمالي (أي باعتباره ما يحدث أولاً في خبرتنا الجمالية بالعمل الفني).

جـ - التعبير (العالم المُعبَّر عنه):

ولكن بالإضافة إلى وحدات المعنى التي تشكل الموضوع المتمثل في بنية الموضوع الجمالي، هناك «صورة عليا للمعنى» a higher form of meaning توحد المعاني السابقة في صورة معبرة كلية، إنها وحدة أكثر عمقاً في العمل ككل، وهي التعبير، فالمعنى هنا يصبح تعبيراً هو بمثابة «الائتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة» coalescence of sensuous elements الذي يخلق تعبيراً كلياً للعمل.

إن التعبير - كما يقول - دوفرين - هو وجه المحسوس عندما يتجه نحوي، فهو يكون حاضراً من خلاله: فعندما تموت إيزولده بصيحة الحب التي تضفي عليها الموسيقى نبرات إنسانية فائقة، وعندما تغمرها إيماءاتها وغناؤها والإضاءة والموسيقى بحرارة العاطفة، وعندما يعبر المحسوس عن شيء ما حبيس هو وحده الذي يستطيع أن يُنطقه - عندئذ أكون في مواجهة العمل وأفهمه. ولكن الفهم هنا ليس تعقلاً؛ فإن مادة هذا الفهم قد نُقِلت إليَّ دون وعي يتفكر، وكأن الموسيقى قد نقلت إليَّ رسالة لا يمكن أن يكون التفكر معادلاً لها. إنه فهم من خلال الحضور؛ لأن كل ما يخبرني به الموضوع الجمالي، إنما يخبرني به من خلال حضوره المحسوس. وفي هذه الحالة فإنني لا أكون مبالياً بالعالم الخارجي وأسلِم ذاتي للخبرة بما يُقدَّم لي، للمحسوس الذي يكون قادراً بطبيعته على أن يقول شيئاً آخر هو صورة عليا للمعنى، عندما تتآلف عناصره المحسوسة في وحدة معبرة[28].

وهذه الصورة العليا للمعنى يمكن تسميتها بفكرة العمل the idea of the work، ولكن بشرط أن نفهم هذه الفكرة باعتبارها فكرة عيانية قد وقعت في شرك الحسية، إنها فكرة لم يتم التفكير فيها من خلال علامات أو إشارات يحاول الوعي بعد ذلك أن يحييها، وإنما هي فكرة تعطي مع المحسوس وتتجلى من خلاله، فهي تكون مباطنة فيه، كما تكون الفكرة عند هيجل منغمسة في العالم وفي التاريخ الذي يكون منطقه الحي هو هذه الفكرة، فالفكرة عندما تنفصل عن المحسوس تصبح فكرة «عن» أو «لأجل» العمل الفني، وليست فكرة العمل الفني ذاته[29]. والفكرة بهذا المعنى تكون بمثابة الأسلوب التعبيري الذي به يظهر ويتجلى المحسوس.

ومن هذا نرى أن التعبير (كصورة عليا للمعنى) يكون متأصلاً في العمل الفني

(28) Dufrenne, op. cit., pp. 13 - 14.

(29) Ibid., pp. 14 - 15.

ذاته، فهو يكون متأصلاً في المعنى أو الموضوع المتمثل الذي يكون بدوره متأصلاً في المحسوس. ومنهج التحليل يمكن أن يبين لنا الوظيفة والأسلوب الذي به يظهر هذا التعبير في عملية الإدراك الجمالي، أي باعتباره مكوناً من مكونات الموضوع الجمالي:

فالتعبير هو **خاصية وجدانية affective quality** معينة يكشف عنها الموضوع الجمالي؛ وبالتالي فهي تكون موضوعاً لشعورنا وليس لتعقلنا، فهي خاصية ليس من السهل ترجمتها إلى لغة أخرى غير لغة الشعور التي بها تخاطبنا. فهذه الخاصية تخاطبنا بشكل مباشر عن طريق الحوار لا الفهم التعقلي؛ لأن فهمنا للعمل الفني يقوم على حوار نقيمه مع مبدعه. ومن هذه الناحية، فإن التعبير يصبح أساساً تقوم عليه **الذاتية المشتركة intersubjectivity**، فهو يكون بمثابة الأسلوب الذي به يخاطب المبدع المتذوقين من خلال عمله الفني كما لو كان يخاطبهم ويتصل بهم من خلال رسالة يوجهها لهم، وهذا هو معنى قول دوفرين بأن «التعبير هو وجه المحسوس عندما يتجه نحوي».

كذلك فإن التحليل يكشف لنا أن وظيفة التعبير هي أن يهب الموضوع الجمالي أعلى صور ودلالة له. فالتعبير تكون له وحدة تشبه وحدة السحنة أو حتى صورة السلوك: فتماماً مثلما أننا نعرف شخصاً ما من خلال أسلوب معين يميزه ولا يمكن لعلامة جزئية معينة أن تحدده بدقة، كذلك فإننا نجد في العمل الفني عندما ندركه خاصية معينة تشع فيه وتحييه، وإن كنا لا نستطيع أن نحدد هذه الخاصية بدقة.

ولكن تحليل بنية التعبير لا يمكن أن يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فالتحليل ـ كما يبين لنا دوفرين ـ لا يمكن أن يمتد ليكتشف بنى أو تخطيطات schemata التعبير على نحو ما تُكتشَف بشكل عياني في المحسوس.

فالتعبير هو خاصية أو كيفية معينة، والكيفيات كما بين لنا برجسون لا تعطي نفسها للتحليل أو التأليف، «فتماماً مثلما أننا لا نستطيع أن نحدد تلك الأنماط الدقيقة التي تؤسس الأسلوب الفريد للشخص، كذلك فإننا لا نستطيع أن نعزل على حدة تلك الأنماط الخاصة التي تؤسس تعبير عمل فني ما»[30].

وإذا كان التعبير باعتباره من مكونات بنية العمل يند عن التحليل، فإن ذلك يعني أن التعبير يصبح متجلياً فقط من خلال شعورنا وخبرتنا به كصورة عليا لمعنى الموضوع الجمالي، فهذا التعبير يتكشف لنا ـ كما أسلفنا بوصفه أسلوباً أو خاصية وجدانية

---

(30) Ibid., p. 327.

معينة، إنه طابع شعوري يسري في الموضوع الجمالي، أو هو عالم خاص يعبر عنه ويظهره لنا العمل الفني عندما ندركه جمالياً، فكل عمل فني يكون له زمان ومكان خاصان به(*)، وبالتالي يكشف لنا عن عالم خاص. ولذلك فإن التعبير في الموضوع الجمالي يصبح بمثابة «العالم المُعبَّر عنه» the expressed world والمُعبِّر في نفس الوقت expressive، وهذا يعني - بدوره - أن الموضوع الجمالي يكون بمثابة «شبه ذات» quasi - subject، فهو يشبه الذات من حيث أنه يكون كياناً قادراً على أن يضمر داخله علاقات زمانية مكانية باطنية، وهذه العلاقات تؤسس عالماً أشبه بطابع شعوري خاص، أكثر من كونه عالماً مملوء بكائنات وأحداث. يقول دوفرين: «إن الزمان والمكان يكونان مباطنين في الموضوع الجمالي ومفترضين بواسطته. وهما ما يجعلان من هذا الموضوع «شبه - ذات» تنفتح على عالم، هو العالم الذي تعبر عنه»(31).

ولقد استمد دوفرين بعض تحليلاته لفكرة «العالم المعبر عنه» من كتابات إنجاردن ومن فكرته عن «عالم العمل الفني» the world of the work. إلا أن بعض الباحثين يرى(32) أن فكرة «العالم المعبر عنه» عند دوفرين - والتي عرضها في الفصل الخامس من الجزء الأول - تعد أهم إسهاماته الأصيلة، وكانت تطويراً لفكرة إنجاردن عن «عالم العمل الفني» والتي حصرها في دراسته للعمل الفني الأدبي في نطاق الموضوعات المتمثلة والأحداث؛ وذلك لأن دوفرين جعل هذا العالم معبراً، فهو يصف الطابع المميز لهذا العالم لا من خلال محتواه، وإنما من خلال خاصيته الوجدانية الفريدة التي تسري فيه وتتخلله، فهذه الخاصية هي التي تجعل للموضوع الجمالي (أي للعمل المدرك) طابعاً تعبيرياً، وتضفي عليه وحدة باطنية مركبة بوصفه «شبه ذات».

* * *

والموضوع الجمالي - من حيث كونه «شبه ذات» - يصبح وجوداً وفقاً لأسلوبه

(*) يبين دوفرين في الفصلين الثامن والتاسع من الجزء الأول أن التمييز التقليدي بين «فنون زمانية» و «فنون مكانية» هو تمييز مضلل؛ فالزمان والمكان يكونان نظيرين متلازمين ومتصلين في الموضوع الجمالي، حتى إننا يمكن أن نتحدث عن «تزمين» temporalization المكان، و «تمكين» spatialization الزمان في الموضوع الجمالي.

(31) Ibid., p. 248.

(32) See : Edward Casey's Foreword to **The Phenomenology of Aesthetic Experience**, pp xxvi - xxvii.

الفريد الخاص به، وهو الوجود الذي سماه سارتر **«وجوداً لذاته»** for itself: فداخل العالم التعبيري يكشف الموضوع الجمالي عن مجال مكاني زماني متصل خاص به، والتخطيطات المكانية الزمانية تخلق عالماً «تعبيرياً ومعبراً عنه» يكفل للموضوع الجمالي حالة «التعالي الذاتي» لأجل ذاته. إلا أن هذه التخطيطات ـ من ناحية أخرى ـ تبقى صوراً للمحسوس، وتمارس عملها داخله فقط. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المحسوس هو ما يؤسس طابع «الوجود في ذاته» the in - itself المميز للموضوع الجمالي، فهو مصدر هذا الحضور المستبد الذي يفرض نفسه علينا والذي من خلاله يكون المحسوس قريب الصلة بالطبيعة. ولأن الموضوع الجمالي يشتمل على أساس محسوس، وعلى عالم تعبيري ملازم له؛ فإنه يجسد نفس التركيبة أو الرابطة بين «الوجود في ذاته» و «الوجود لذاته»، والتي اعتبرها سارتر مستحيلة.

وهكذا يرى دوفرين أن الموضوع الجمالي ـ من حيث هو «شبه ذات» ـ يكون «شبه وجود لذاته»، فمقولة «لذاته» هي مقولة تصف ما يكون شيئاً، ومع ذلك يكون أكثر من مجرد شيء. وهكذا فإن الموضوع الجمالي باعتباره شبه وجود لذاته، يعني أنه يمتلك وجوداً له استقلالية ذاتية باطنية autonomous existence. ولكن لأن وجوده هذا يكون متأصلاً في العمل الفني؛ فإنه يوصف أيضاً بأنه «وجود في ذاته»: «فالعمل الفني هو الأساس الذي تقوم عليه خاصية الموضوع الجمالي من حيث هو وجود في ذاته»[33]. وبهذا المعنى، فإن الموضوع الجمالي يكون متأصلاً في وجود له طابع الشيء.

ومع ذلك، فإن الموضوع الجمالي لا يوصف فقط بأنه «وجود في ذاته ـ لذاته»، وإنما هو أيضاً «وجود في ذاته ـ لذاته ـ **لأجلنا**» an in - itself - for-itself - **for - us**. وهذه المقولة الإضافية الجديدة، هي بيت القصيد في أسلوب وجود الموضوع الجمالي عند دوفرين: فالموضوع الجمالي يوجد لأجل أن يُدرَك، وهو يدرك بواسطتنا كمشاهدين. وهذا يعني أن دوفرين يريد أن يحل مشكلة أسلوب وجود الموضوع الجمالي على مستوى الإدراك الحسي عموماً: «فالإدراك الحسي يظهر لنا أن الموضوع ليس نتاجاً لنشاط تأسيسي، ومع ذلك فإنه يوجد فقط لأجل وعي قادر على التعرف عليه ودراسته[34]» وهكذا فإن الإدراك الحسي يكفل لنا التخلص من مفهوم الوعي بوصفه خالقاً ومؤسساً وواهباً المعنى لموضوعه، دون أن يجعل من هذا الموضوع كياناً مستقلاً عن الوعي كذات مدركة. وبذلك يتم التصالح بين الذات

---

(33) Dufrenne, op. cit., p. 232.

(34) Ibid., p. 219.

والموضوع على مستوى الإدراك الحسي، وهذا هو ما فعله ميرلوبونتي من قبل حينما وجه الفينومينولوجيا وجهة جديدة، معتمداً على دراسات هوسرل الأخيرة غير المنشورة.

وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى الموضوع الجمالي: فوجود الموضوع الجمالي لا يمكن اختزاله إلى كونه متمثلاً، ومع ذلك فإن هذا الوجود يكون موضوعاً لإدراكي، وهو يظهر ويحقق اكتماله فقط من خلال هذا الإدراك. فالموضوع الجمالي ـ من حيث هو موضوع مدرك ـ لا يكون من خلق الذات، ومع ذلك فإنه يفترض الذات ويوجد لأجلها، فهو موضوع قد أبدِع ليُدرَك. وإذا كان الموضوع الجمالي يكتمل ويظهر من خلال خبرة المشاهد، فإن هذا يعني أن خبرة الذات لا تكون فعلاً سلبياً، فالخبرة الجمالية ليست تأملاً سلبياً خالصاً pure contemplation، ولكنها تنطوي على فاعلية ونشاط تأسيسي من قبل الذات ـ ولكن الموضوع الجمالي لا يكون من خلق هذا النشاط التأسيسي، وإنما يكون موضوعا لمعرفته وإدراكه، فهو نشاط يؤسس لا عن طريق الخلق، وإنما عن طريق الكشف والإظهار. وفاعلية الذات في الخبرة تعني أن الموضوع الجمالي يحركني ولا يتركني سلبياً إزاءه، ولكنه إذ يحركني فإنه لا يحثني على أن أفعل شيئاً آخر سوى أن أدركه. وهكذا يقودنا الموضوع الجمالي إلى دراسة الإدراك الجمالي. يقول دوفرين: «إن فينومينولوجيا الموضوع الجمالي يجب أن تفسح الطريق الآن لفينومينولوجيا الإدراك الجمالي. فالحقيقة أن البحث الفينومينولوجي الأول يمهد للبحث الفينومينولوجي الثاني ويفترضه مسبقاً في نفس الوقت؛ ويرجع سبب هذا بوجه خاص إلى العلاقة الوثيقة بين الموضوع والإدراك في الخبرة الجمالية»[35].

ثانياً ـ فينومينولوجيا الإدراك الجمالي

إن دوفرين ـ مثل ميرلوبونتي ـ يريد أن يحل مشكلة الذات والموضوع في الخبرة الجمالية على مستوى الإدراك الحسي، فالخبرة الجمالية هي خبرة إدراكية perceptual experience. وهكذا فإن دوفرين ـ مثل ميرلوبونتي أيضا ـ يقدم لنا وصفا للإدراك الجمالي باعتباره نظرية عامة في الإدراك، أعني أن بنية الإدراك الجمالي هي نفس بنية الإدراك الحسي عموماً. ولكن في حين أن ميرلوبونتي قد اكتفى بالنظر إلى بنية الإدراك

(35) Ibid., p. 223.

الحسي (والجمالي) من خلال فكرة الحضور، أي حضور المحسوس أمام البدن، فإن دوفرين قد رأى أن بنية الإدراك الحسي تكون أكثر تعقيداً أو تركيباً، وتتجاوز خبرة البدن.

ولذلك فإن مهمة دوفرين التي يتكفل بها في تحليله الفينومينولوجي للإدراك الجمالي، هي أن يحدد ويصف الخصائص المميزة لهذا الإدراك كما يحدث داخل هذا الإطار أو البنية العامة، وبعد ذلك يقدم لنا دوفرين ـ في دراسة موجزة ـ وصفاً لماهية الاتجاه الجمالي من خلال تمييزه عن الاتجاهات إزاء الموضوعات الأخرى اللاجمالية. وفيما يلي سوف نتناول هذين المبحثين على التوالي : ـ

1 ـ بنية الإدراك الجمالي

إن الإدراك الحسي عند دوفرين هو عملية إيجابية تتطور عبر الزمان؛ فهو عملية تتألف من لحظات أو مراحل هي نفس المراحل التي يمر بها الإدراك الجمالي. ولذلك فإنه يكون من الضروري أن نميز الأسلوب الذي به يحدث الإدراك الجمالي عن أسلوب حدوث الإدراك العادي عبر هذه اللحظات. وهذه اللحظات الثلاث المتتالية هي : الحضور presence، والتمثل representation، والتأمل الباطني (أو الانعكاسي) reflection، وهذه اللحظات توازي العناصر الثلاثة للموضوع الجمالي، وهي : المحسوس the sensuous، والموضوع المتمثل the represented object، والعالم المعبر عنه the expressed world. وهذا التماثل بين عناصر الموضوع الجمالي ولحظات الإدراك الجمالي هو أمر طبيعي، لأن الموضوع الجمالي هو أيضاً موضوع مدرك. والإدراك الجمالي يخضع ـ بدوره ـ للموضوع الجمالي، ولكن بأن يستجيب له.

ومع ذلك، فإن دوفرين يؤكد على أننا لا ينبغي أن نتوقع وجود تماثل تام بين عناصر الموضوع الجمالي ولحظات الإدراك الجمالي، أي أننا لن نجد هذا التماثل كما لو كان بمثابة علاقة نقطة بنقطة يمكن تتبعها بسهولة تامة. فعلى سبيل المثال سنجد أن الموضوع المتمثل ليس هو العنصر الوحيد الذي يشغل عملية التمثل، بل إن العنصر المحسوس أيضاً يكون متمثلاً في عملية الإدراك، وليس فقط معيشاً على مستوى الحضور. كذلك سنجد أن عنصرَ التعّبير كخاصية وجدانية لا يُفهَم في الإدراك من خلال الشعور فحسب، وإنما من خلال علاقة تبادلية بين الشعور والتأمل الانعكاسي.

وينبغي أن نلاحظ أيضاً أنه كما أن تحليل عناصر الموضوع الجمالي لا يعني

تقسيمه؛ لأن الموضوع يظل كلا واحداً، كذلك فإن تحليل لحظات الإدراك لا يقسم هذا الإدراك بالفعل؛ فالإدراك الجمالي يكون موحِّداً وموحَّداً: فهو من ناحية يوحِّد الموضوع الجمالي، وهو في نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلَّف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو ـ بمعنى أدق ـ حتى يبلغ هذا الإدراك ذروته عندما يتبلور الموضوع الجمالي. وهكذا يكون الإدراك الجمالي خبرة مركبة من مراحل أو لحظات مرتبطة معاً في وحدة واحدة. وفيما يلي سنتناول هذه اللحظات على التوالي:

أ ـ الحضور:

إن كل إدراك تام، ينطوي على فهم معنى والإحاطة به. فالإدراك الحسي ـ كما يقول دوفرين ـ ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى، وإنما هو معرفة، فأن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنى داخل المظاهر التي تبدو لنا. ولكن كيف يتم فهم المعنى والاستحواذ عليه؟ إنني لا أستطيع أن أفهم المعنى كدلالة خالصة، منفصلة عن المحسوس أو العلامات التي يكون المعنى مباطناً فيها. وهكذا، فإن المعنى يمر بخبرتي أولاً من خلال خبرتي بالمحسوس، أي من خلال خبرة البدن. فالمعنى ليس شيئاً يمكن أن نتخذه منذ البداية كموضوع للتفكير، بل إننا نفهمه ابتداء من خبرة سابقة على الفهم والتفكير نلتحم فيها بالمعنى والدلالة، فالمعنى هو شيء يتردد صداه داخلي ويحركني، و«المعنى هو مطلب استجيب له ببدني»[36].

وهكذا، فإن نظرية الإدراك الحسي ـ كنظرية أيضاً في فهم المعاني والدلالات ـ ينبغي أن تبدأ من خلال وصف مستوى أول سابق على خبرة التأمل الانعكاسي، وهو مستوى حضور الموضوع أمام البدن. ودوفرين هنا يقنع بنتائج ميرلوبونتي عن أولية الإدراك الحسي، أو خبرة البدن كخبرة معيشة أولية يلتحم فيها البدن بموضوعاته: «فالموضوعات لا توجد ابتداءً لأجل فكري، وإنما لأجل بدني»[37]. وفي هذا المستوى يختفي التمييز أو يكاد يتلاشى بين الذات والموضوع، فالأشياء تكون حاضرة لنا دون حاجز بيننا وبينها؛ لأن الذات هنا هي البدن وقد أصبح على مستوى واحد مع الأشياء، كما لو كان امتداداً لها.

ودوفرين لا يكتفي بإزالة التمييز بين الذات والموضوع من خلال فكرة «الكوجيتو الجسمي» corporeal cogito، أي الكوجيتو أو حالة المعرفة السابقة على التأمل

---

(36) Ibid., p. 33.

(37) Ibid., p. 337.

الانعكاسي pre - reflective cogito كما نجدها عند ميرلوبونتي، بل إنه أحياناً - كما لاحظ ماجليولا[38] - يقترب من هيدجر حينما يفسر عملية الفهم من خلال علاقة تبادلية بين الذات والموضوع. وهذا يظهر بوضوح عندما يقول دوفرين: «في مستوى الحضور يكون كل شيء معطى، ولا يكون هناك شيء معروفاً. أو - إن شئت قل - إنني أعرف الأشياء على نفس النحو الذي به تعرفني الأشياء»[39].

وإذا كان الإدراك الحسي يبدأ على مستوى الحضور، فإن الخبرة الجمالية هي خير شاهد على ذلك. وهنا نجد أن دوفرين - مثل ميرلوبونتي - يحاول أن يعضد نظريته في الإدراك من خلال وصف الإدراك الجمالي: ففي الإدراك الجمالي نجد أن الموضوع الجمالي يكشف عن نفسه أولاً للبدن، ويدعو البدن إلى أن يتوحد معه؛ ولذلك فإن بدننا هو ما يتحرك ابتداء بواسطة الإيقاع، وهو ما يتردد فيه أولاً صدى الهارموني. وهكذا، فإن الموضوع الجمالي يفترض البدن بوصفه الممر الذي يمكن من خلاله أن ينتقل من حالة الإمكان إلى حالة الفعل. فالموضوع الجمالي يتم إبداعه على ذلك النحو الذي به يكون قادراً على أن يتوقع رغبات البدن، ومن ثم يكون قادراً على إشباعها، ولذلك«فإن المرء ليمكنه القول بأن امتياز الموضوع الجمالي يقاس إلى حد كبير بقدرته على إغراء البدن. وإذا كان هناك أي معنى لفكرة المتعة الجمالية فهو أنها متعة تحدث في الخبرة بواسطة البدن»[40] وهنا ينبغي أن نلاحظ أن المتعة التي تحدث من خلال البدن ليست هي «المتعة اللاذية» hedonistic pleasure التي نجدها في التفسيرات اللاذية الساذجة للخبرة الجمالية، فالموضوع الجمالي - عند دوفرين - لا يشبع رغبات البدن على المستوى البيولوجي المحض، أي لا يشبع حاجات عضوية، بل إنه يشبع البدن بأن يجعله يستجيب له ويتوافق معه توافقاً سلساً، دون أن يحبطه أو يعوق حركته واستجاباته. والمتعة في هذه الحالة تكون ناتجة عن الاستخدام السلس للبدن. إنها متعة من ذلك النوع البريء من المتع التي نشعر بها حينما نتتبع لحناً ما، أو نواصل التنزه في حديقة بأن نسلم أنفسنا بثقة إلى الموضوع.

ولكي تحدث خبرة البدن عند المشاهد على هذا النحو الذي يستجيب فيه بشكل سلس للموضوع، فإنه من الضروري أن يكون المبدع قد استخدم بدنه في إبداعه لموضوعه على نفس النحو؛ وذلك لأن المشاهد يشارك - بمعنى ما - في تنفيذ

---

(38) Magliola, **Phenomenology and Literature,** p. 159.

(39) Dufrenne op. cit. p. 388.

(40) Ibid., p, 339.

وإبداع الموضوع الجمالي، وخبرة المشاهدة تكون مفترضة ضمناً في خبرة المبدع. يقول دوفرين:

«إن خبرة المشاهد توجد في الصورة المتخيلة لخبرة المبدع. والموضوع الجمالي يجب أن يُبدَع ويُنفذ بنفس السلاسة في التعبير. فالراقص الحزين يفسد الباليه. والمصور الذي تكون لمساته مترددة وغير واثقة من نفسها، أو الموسيقي الذي لا يثق في البيانو الذي يعزف عليه كما لو كان صديقاً ـ يفشل في أداء مهمته. حقاً إن الموضوع الجمالي يمكن أن يعبر عن اليأس أو المأساوي، ولكنه يجب أن يعبر عن ذلك بسلاسة: فالموضوع الجمالي ينبغي ألا يخفق حتى عندما يعبر عن الإخفاق ذاته»[41].

وهكذا، فإن خبرة البدن بوصفها خبرة أولية يكون فيها الموضوع حاضراً للبدن وملتحماً به ـ هي أيضاً طابع مميز للخبرة الإبداعية. فالإبداع ليس عملية تبدأ على مستوى الخيال أو الفكر، وإنما على مستوى البدن؛ ولذا يرى دوفرين أن العبارة القائلة بأن «المرء يفكر بيديه» thinking with one's hand هي عبارة تصدق على كل الفنانين، وبوجه خاص على الملحن الذي يرتجل العزف على البيانو، أو المصور الذي يمارس فنه على نسيج لوحته. يقول دوفرين:

«إن عازف البيانو يعرف العمل بيديه، وهذا العمل بكليته يحدث في مجاله الحركي. فأي انعطاف للميلودي [اللحن] يتردد صداه في بدنه، مثلما تفعل التمايزات الدقيقة للهارموني [التوافق الصوتي] التي تعني الكثير بالنسبة لليد مثلما تعني بالنسبة للأذن. فهو يسمع بأصابعه. وبالمثل، فإن قائد الفرقة الموسيقية يسمع بذراعيه، بكل بدنه الذي تنساب من خلاله الموسيقى، وتصبح راقصة. ونفس الشيء يصدق على المخرج المسرحي الذي يمارس عمله بعينيه. فكل شيء بالنسبة له يصبح موقفاً، ومواجهة، وحركة ـ أي مشهداً»[42].

ومما سبق يتضح لنا أن الخبرة بالمعاني أو الدلالات، هي خبرة تحدث أولاً على مستوى البدن؛ لأن المعنى يكون مباطناً في المحسوس الذي يكون حاضراً أمام البدن. وحتى معاني الكلمات ـ وعلى الأقل الكلمات الشعرية ـ إنما نفهم من خلال الرنين الذي تحدثه، والحركات التي تثيرها في باطني. وعلى هذا النحو يكون البدن مرتبطاً دائماً بالإدراك الحسي.

وبرغم كل هذا، فإن «الموضوع الجمالي لا يوجد فقط لأجل البدن[43]. ولو

(41) Ibid., p. 340.
(42) Ibid., p. 341.
(43) Ibid., p.342.

كان الأمر كذلك، لكانت أكثر الأعمال الفنية جمالاً هي أكثرها تحريكاً لنا، وأشدها قدرة على استهوائنا. ولذا يرى دوفرين أن البدن بذاته يكون ناقصاً ومحتاجاً إلى قدرات أخرى حينما يكون أمام الموضوع الجمالي، حتى يمكن أن يحكم عليه ويتأمله. فالبدن في الإدراك الجمالي يفعل ولا يتأمل، فهو لا يمكنه أن ينفذ هذا التأمل وحده. فالموضوع المتمثل ـ وخاصة في الفنون التمثيلية ـ لا يمكن معرفته على مستوى الاتصال الأولي المباشر للبدن. حقاً إن المعنى ينبغي أن يمر بخبرة البدن كي نفهمه، ولكن لكي يتم فهمه، ينبغي تأمله.

ومن هذا يتضح لنا أن دوفرين، وإن كان يقبل وصف ميرلوبونتي للحضور المحسوس للموضوع الجمالي الذي يتم معرفته بطريقة سابقة على التأمل، أي من خلال اتجاه البدن الحي الذي يتصل بموضوعه الجمالي على نفس النحو الذي به يتصل بعالمه ـ فإن دوفرين يكتفي بهذا القدر من متابعته لميرلوبونتي، ولا يواصل معه الطريق إلى النهاية، بل ينحرف عنه ليواصل طريقه الخاص. فدوفرين لا يرتضي القول بأن العلاقة السابقة على التأمل بين البدن والموضوع تكون قادرة بمفردها على تأسيس المضمون المتمثل أو المضمون الوجداني للموضوع الجمالي.

ولا يخفى علينا أن اختلاف دوفرين عن ميرلوبونتي هنا، هو اختلاف يتجاوز حدود نظرية الإدراك الجمالي ليمتد إلى نظرية الإدراك الحسي بوجه عام: فلقد رأى ميرلوبونتي أن كل تعبير تام، يتم على مستوى الإدراك الحسي، الذي يكون ـ بدوره ـ فعلاً من أفعال البدن أو معرفة أولية للبدن. وقد اعتبر دوفرين هذه الرؤية لدور البدن واسعة للغاية، فالإدراك الحسي لا يمكن أن يكون مُستنفداً برمته في تلك الخبرة الأولية للبدن؛ فلا يمكن أن نرد التمثل أو التعبير في عملية الإدراك إلى هذه الخبرة البدنية. وبعبارة أخرى يمكن أن نقول مع كايلن[44] بأن ميرلوبونتي لا يعقد أي تمييز بين الذهن والبدن في عملية الإدراك، أما دوفرين فإنه لا يتخذ أية واحدية سيكوفيزيائية، وهو يتخذ من نظريته في الخيال وسيطاً ينتقل عبره من الحضور المحسوس إلى التمثل التأملي، وبذلك فإنه يريد أن يقدم لنا وصفاً فينومينولوجياً خالصاً للذهن. ولقد أوحى دوفرين بموقفه هذا من ميرلوبونتي بقوله: «لقد بات واضحاً بشكل متزايد على الدوام أننا لا يمكن أن نبقى في مستوى الحضور وحده ـ ولا يمكن لنظرية عامة في الإدراك الحسي أن تبقى هناك»[45].

(44) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic,** p. 377.

(45) Dufrenne, op. cit., p. 344.

ب ـ التمثل والخيال

وإذا كان دوفرين قد رأى أن الإدراك الحسي لا يكون محصوراً داخل حدود ما قبل التأملي، وبالتالي فإن وصف وتحليل هذا الإدراك ينبغي أن ينتقل من المعيش إلى الفكر، ومن الحضور إلى التمثل ـ فإن هذا لا يعني على الإطلاق أن دوفرين يفصل بين البدن والذهن، أي بين المعرفة السابقة على التأمل والتي تتم على مستوى الحضور، وبين المعرفة التأملية التي تخص الذهن. كلا، فإن دوفرين يميز بينهما فحسب؛ فهذان المستويان يبقيان مرتبطان ـ رغم تمايزهما ـ داخل **وحدة الخبرة**، دون أن ينصهرا معاً في خبرة **واحدية البعد** تضيع فيها معالم الذهن في البدن (كما فعل ميرلوبونتي). والنص التالي يعبر عن موقف دوفرين هنا بوضوح:

«إن الصورة المتخيلة ـ التي هي في حد ذاتها مزيج أو حد أوسط بين الحضور الغفل الذي يكون فيه الموضوع موضوعاً للخبرة، وبين الفكر الذي يصبح فيه الموضوع فكرة ـ تتيح للموضوع أن يظهر، أي يكون حاضراً بوصفه متمثلاً. فالخيال يخلق بشكل ما الاتصال بين الذهن والبدن. وحتى لو كان الخيال يوحي إلينا بالرؤية ويجعلنا نرى، فإنه يكون متأصلاً في البدن. . . . . فنحن باستحضار مستوى أعلى من الإدراك الحسي لا نعارض مستوى الحضور. وسوف نرى أنه حتى المعرفة اللاواعية الكائنة داخل الحضور، تغذي التمثل. ونتيجة لذلك؛ فإن البدن لا يكون أبداً غائباً عن المستوى الأعلى. إن التمثل يكون وريثاً لما مر بخبرة البدن. وعلاوة على ذلك، فإن البدن نفسه يمهد للتمثل»[46].

ولكن. . كيف ينقلنا الخيال من مستوى الحضور إلى التمثل في الإدراك الحسي بوجه عام؟

إن الإجابة على هذا السؤال يمكن أن نستخلصها من الصفحات الطويلة التي يكرسها دوفرين لمناقشة دور الخيال وعلاقته بالتمثل والإدراك الحسي بوجه عام دون أن نتوقف عند التفصيلات: إن الخيال عند دوفرين ليس مضاداً للإدراك الحسي، بل هو عملية ينتقل من خلالها الإدراك الحسي من مستوى الحضور إلى التمثل، حيث يكون الإدراك في هذه المرحلة ميالاً لتجسيد وتشكيل معطياته المحسوسة الأولية في شكل كيانات وأحداث مميزة. وهذه المهمة يتكامل في أدائها كل من الخيال الترانسندنتالي والخيال التجريبي. ودوفرين ـ متفقاً مع تفسير هيدجر لكانط ـ يصف دور الخيال الترانسندنتالي **transcendental imangination** باعتباره مسؤولاً عن الانبثاق المكاني والزماني كخلفية مسبقة لحدوث الموضوعات والأحداث المتمثلة، فكل

(46) Ibid., p. 345.

صورة متخيلة (متمثلة) تمتلك خلفية مكانية. كذلك فإن حدوث التمثل يقتضي أن ينتقل المرء نفسه إلى الماضي، كي يدرك الموضوع في مستقبله. فأنا أدراك فقط من الماضي وفي المستقبل، أما في الحاضر فأنا أفعل فقط. ولذلك فإن الخيال الترانسندنتالي ينأى بي عن الحاضر حيث أكون مفقوداً في غمار الأشياء، وبذلك لا أصبح متوحداً مع الموضوع من خلال الحضور. أما الخيال التجريبي imperical imagination، فإنه يظهر الموضوعات والأحداث المتمثلة التي تظهر داخل هذا المجال، أي أنه يظهر امتلاء تمثل ما بالمعنى. والخيال الترانسندنتالي يجعل تمثل معطى ما أمراً ممكناً، والخيال التجريبي يجعل هذا المعطى ـ بما يحويه من إمكانيات ـ ممتلكاً لمعنى، وكما يقول دوفرين: «إن الخيال الترانسندنتالي يكشف المساحة التي يمكن أن يظهر فيها شيء ما معطى، والخيال التجريبي يملأ هذا المجال. وهذا يحدث دون تعدد في المعطى»(47). وقصارى القول أن الخيال الترانسندنتالي يكشف المجال الزماني المكاني الذي فيه يمكن أن تظهر الموضوعات والأحداث ـ بوصفها متمثلة ـ بفعل الخيال التجريبي. وبذلك فإن وظيفتيهما معاً تهدف إلى إظهار معطى ما، وجعله مرئياً.

ومن هذا نرى أن الخيال التجريبي عندما يتمم عمل الخيال الترانسندنتالي، فإنه يردنا إلى حضور الأشياء، ولكنه يجعل هذا الحضور ـ على مستوى التمثل ـ حضوراً أتم، لأنه ينعش المعرفة المتضمنة المتوارثة من خبرة الحضور الغفل، حينما يضفي على المعطى ـ بما يحويه من إمكانيات ـ كثافة ودفء الحضور الذي يكون بلحمه ودمه .ولذلك، فإن الخيال يكون مرتبطاً بالبدن من حيث أنه ينتفع بالمعرفة الأولية التي يرثها من خبرة البدن؛ وبذلك يبقى متأصلاً في الإدراك الحسي(48).

وهذه النتيجة التي يصل إليها دوفرين، تقف في وجهها معالجة سارتر التي تبرهن بشكل جيد ـ كما يصرح دوفرين نفسه ـ على أن الإدراك الحسي والخيال هما اتجاهان للوعي لا يقبلان الاختزال إلى بعضهما البعض؛ فالوعي في أولهما يقصد موضوعاً واقعياً، بينما في الثاني يقصد موضوعاً لا واقعياً. وفي مقابل علاقة الانفصال بين الواقعي (المُدرَك) واللاواقعي (المتخيَّل) عند سارتر، فإن دوفرين يقدم تصوراً جديداً لهذه العلاقة في أسلوب جدلي: فالتخيل ليس بمثابة أسلوب في القدرة على نفي أو إنكار الواقعي لحساب اللاواقعي، وإنما هناك أسلوب آخر لإنكار الواقعي، وهو تجاوزه من أجل العودة إليه. فهناك من اللاواقعي ما يمكن تسميته «بالواقعي

(47) Ibid., p. 349.
(48) Ibid., p. 50 ff.

الـقبـلي» أو «مـا قـبــل الـواقـعـي» prereal الذي يتوقع دائماً الواقعي ويسعى إليه باستمرار - ولذا يقول دوفرين: «وهكذا، فإن الوظيفة الجوهرية للخيال، هي أن يشكل مسبقاً preform الواقعي في فعل من أفعال التوقع لا يسمح فقط بتوقع الواقعي والتعرف عليه، ولكن أيضاً الالتحام به»[49].

وهكذا، فإن الخيال لا يتجاوز الواقعي إلى اللاواقعي، وإنما يتجاوزه ليكشف الخلفية الزمانية المكانية (الخيال الترانسندنتالي) التي يمكن أن يظهر عليها الواقعي وقد امتلأ معناه وتم تخصيبه (الخيال التجريبي). وسارتر لا يمكنه أن يعرف الخيال بوصفه قدرة على الملء؛ لأنه لا يمكن لأي شيء أن يمتلىء باللاواقعي. وبذلك فإن المتخيل لا يكون دائماً عنصراً لا واقعياً شارداً، بل يكون هو الممكن المرتبط بالواقعي؛ فالخيال يوسع باستمرار من مجال الواقعي، ويؤسس عمقه المكاني والزماني، ويجعل مظهره كلا لا يُستنفَذ. يقول دوفرين: «إن التخيل هو في المقام الأول كشف عن الممكن الذي لا يتحقق بالضرورة في صورة متخيلة. فالخيال يتميز عن الإدراك الحسي مثلما يتميز الممكن عن المعطى، وليس مثلما يتميز اللاواقعي عن الواقعي[50]». وفي نفس الموضع يقول: «إن الخيال يتصل على الدوام بالواقعي، ويتجاوز المعطى متجهاً إلى معناه»[51].

* * *

ورغم أهمية الدور الذي يقوم به الخيال بالنسبة للتمثل في الإدراك الحسي العادي، فإن دوره في الإدراك الجمالي محدود للغاية عند دوفرين. فدور التخيل هنا محدود بمظهره الترانسندنتالي، من حيث هو قدرة على خلق مسافة ما من الموضوع المدرك. وهذا هو ما يحدث في الإدراك الحسي للموضوع الجمالي.

وفكرة المسافة الجمالية تكشف - فيما يبين لنا دوفرين - عن تناقض الإدراك الجمالي ذاته في كل مستوياته؛ إذ أن المشاهد ينبغي أن يكون في نفس الوقت (أي في موقف إدراكي واحد) مشاهداً متأملاً contemplator (Zuschauer) ومشاركاً participant (Mitspieler). فالمشاهد في المسرح - على سبيل المثال - يجب أن يكون مهتماً بشكل كاف بالمشهد كي يتتبعه، ولكن ليس إلى الحد البعيد الذي يصبح فيه محتوياً بهذا المشهد. فهو قد يتعاطف مع شخصيات في رواية أو مسرحية، ولكن ليس إلى حد أن يتوحد معها، فإذا اشتد تأثره بالحدث، فلا ينبغي أن يتخلله كما لو كان

(49) Ibid., p. 355.

(50) Ibid., p. 357.

(51) Ibid., p. loc. cit.

يحدث بالفعل. هذا الجانب من الخبرة الذي يخلق مسافة ما، إنما يُعزَى إلى وظيفة الخيال الترانسندنتالي.

أما التخيل التجريبي الذي يتمم وينعش الإدراك الحسي العادي، بأن يملأ ويخصب المعنى أو الموضوع المتمثل، فيكاد يختفي في الإدراك الجمالي، بل إن الإدراك الجمالي يخمده أكثر مما يوقظه؛ «فالمشهد الذي يمدنا به الموضوع الجمالي يكون مكتفياً بذاته، ولا يحتاج إلى تعزيز»[52]. فالموضوع الجمالي يستمد معناه مما يمثله، والموضوع المتمثل يوجد فقط من خلال ـ وفي ـ مظهر الموضوع الجمالي ولا يشير إلى شيء خارجه: «فالمظهر هو في النهاية مظهر ذاتي self _ appearance، فمعنى المظهر يوجد فقط في المظهر ذاته... وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الموضوع المتمثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء»[53]. حقاً إن الخيال يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ولكنه يجعلنا نرى المعنى في المظهر لا خارجه، فهو لا يخصب أبداً المعنى بأن يعمل على توسيع مجال دلالات الموضوع إلى حد خلق عالم ثان. وهكذا، فإن دلالة الموضوعات المتمثلة يجب أن تُقرَأ على سطح الموضوع المتمثل ذاته. وهذا يعني أن وظيفة الخيال تبقى محصورة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي. ودوفرين يضرب أمثلة توضيحية على هذا: فعندما أشاهد على نسيج لوحة سحابة ملبدة بالغيوم تنذر بسقوط المطر، فإنني لا أنظر إلى دلالة السحابة على المطر باعتبار أن هذه الدلالة تهمني، أو من حيث ارتباطها بعالمي الخاص، وإلا اختفى الموضوع الجمالي. فالمطر يكون هنا متمثلاً فقط داخل حدود المظهر المعطى (السحابة على نسيج لوحة)؛ فأنا لا أستدعي أبداً صورة متخيلة فعلية للمطر. وبالمثل عندما استمع إلى سيمفونية لديبوسي Debussy، فأسترسل في عالم الأحلام واستدعي صورة البحر، فإنني لن أفهم من الموسيقى في هذه الحالة ـ كما يقول سوريو ـ إلا ما يفهمه أولئك الذين لا يفهمونها.

وعلى هذا الأساس يرفض دوفرين وصف سارتر للموضوع الجمالي باعتباره «شارل الثامن»: فشارل الثامن ليس موضوعاً جمالياً، فالموضوع الجمالي ليس موضوعاً متمثلاً خارج اللوحة (أي كموضوع لا واقعي غائب)، فهو لا ينفصل عن المظاهر المعطاة. بل إن دوفرين يقلب وصف سارتر رأساً على عقب، حينما يذهب إلى أن الموضوع المتمثل كمعنى (شارل الثامن) يكون وسيلة يمكن من خلالها أن تحقق المظاهر نفسها بوصفها ذات دلالة. وهكذا، فإن تخيل الموضوع المتمثل لا

(52) Ibid., p. 359.

(53) Ibid., p. 360.

يعني استبعاد الإدراك الحسي لمظهر الموضوع، أي لا يعني تخيله بوصفه موضوعاً لا واقعياً غائباً عن اللوحة، وهذا يعني «أن الخيال في الخبرة الجمالية يكون متضمناً فقط بوصفه شريكاً للإدراك الحسي في أداء مهمته، لا بوصفه نظيراً ملازماً لوعي بصورة متخيلة يتطلب توقف الإدراك الحسي، ومن ثم التخلي عن الموضوع الجمالي. فعندما أنظر إلى «شارل الثامن» بوصفه موجوداً تاريخياً، فإنني بذلك أتحول عن العمل وأتعامل مع اللوحة كما لو كانت صورة فوتوغرافية تقوم بدور مماثل يستدعي حضوراً غائباً»[54]. وربما يكون المصور مستجيباً لمطلب موكله في خلق هذا التماثل resemblance، ولكن المصور إذا كان فناناً بحق؛ لأبدع شيئاً مختلفاً عن مطلب موكله الذي لم يكن هدف العمل الفني، وإنما مناسبة له، والصدق في هذه الحالة سيكون صدق الإبداع لا صدق النسخة المكررة. وهكذا« فإن الموضوع المتمثل يوجد فقط بوصفه معنى المظهر، وفي الإدراك الجمالي لا يكون له وجود خارج المظهر»[55].

ويناقش دوفرين بعد ذلك دور الخيال في فنون المكان والزمان، فيبين لنا أن الإدراك الجمالي يهدف دائماً إلى زمان ومكان العمل الفني، ولا يربطه بزمان ومكان آخر. ففي فن النحت والمعمار ـ مثلاً ـ اللذان يقومان على المكان، فإن المشاهد لا يدخل الكاتدرائية ليستخدمها كمكان للعبادة، أو ليشغل نفسه بأي مشروع مستقبلي، بل إنه يدخلها ليشاهدها بعينيه فقط. والموضوع الجمالي المتمثل في هذه الحالة، هو فكرة الكاتدرائية نفسها بوصفها تكشف عن نفسها من خلال مظهر المبنى. وإذا كانت فكرة الكاتدرائية هي الصورة المتخيلة، فإنها تكون مباطنة في الحجر؛ فالكاتدرائية ليس لها موضوع آخر بخلاف ذاتها.

وفي الفنون الزمانية التي تكشف عن نفسها بطريقة تتابعية، فإن دور الخيال لا يزيد عن الدور الذي تقوم به الذاكرة التي تبقى على الماضي دون أن تفرضه علينا، وتمكننا أن نشعر بالمستقبل دون أن نتوقعه، فليس هناك مستقبل للموضوع المتمثل سوى مستقبل فهمه واكتماله. ولذا فإن الخيال أثناء قراءة نص أدبي، لا يقوم أبداً بإقحام صور متخيلة متطفلة، فدلالة النص تبقى في حالة توقف أو تعليق. وبالمثل فإننا نفهم الموسيقى حينما يكون السياق مباطناً في الجملة الموسيقية، أي نفهمها من خلال تتابع زمني يمثل زمان العمل الفني الذي لا يستعين بخيالي كما يفعل زمان مشاريعي الدنيوية، إنه زمان أشبه بالحاضر الخالص أو بسياق متصل يتبعه الخيال دون أن يفرض عليه شيئاً من الماضي أو ينظر إليه من خلال المستقبل. يقول دوفرين:

(54) Ibid., p. 361.

(55) Ibid., p. 362.

«الحقيقة أن كل الفنون التي يكون فيها الإدراك الحسي تتابعياً، تتطلب مساعدة خيال يعمل بوصفه ذاكرة»[56]. وهذا يعني أن الموضوع المتمثل يكون مباطناً في سياقه الزمني context، أي في النص text، مثلما يكون في الفنون الأخرى ـ التي تقوم على المكان ـ مباطناً في مظهره its appearance.

ودوفرين يخلص مما تقدم إلى أن الموضوع المتمثل يكون دائماً مكتفياً بذاته، ومعطى بشكل تام في سياق العمل أو مظهره، ولا يكون في حاجة إلى عملية تعديل أو إضافة يقوم بها الخيال: «فعندما يصور سيزان زجاجة مشوهة بدرجة طفيفة، فليس مطلوباً منا أن نصحح موقفه، وعندما يجعل رينوار Renoir شعر امرأة يتوارى بشكل غير ملحوظ في خلفية لوحته، فليست هناك حاجة بنا لأن نعرف بدقة أين ينتهي هذا الشعر؛ فليست مهمتنا أن نمشطه»[57]. كذلك، فعندما ينطوي العمل الفني على مواضع فيها حذف لتفصيلات ضحى بها الفنان، فليس مطلوباً أن نضيف المحذوف، أو المستبعد، لأن المحذوف أو المستبعد ليس مما يساعدنا على الرؤية، فالفنان قد ضحى بالأمور الطفيلية التي تعمل على تعتيم الرؤية التي يريد أن يقدمها للمشاهد. وقد يكون هناك معنى للأسف والندم على التضحية بهذه التفصيلات، فقط إذا كانت وظيفة الفن هي أن يقدم لنا تقريراً مستنفداً لتفصيلات الواقع، كأن تكون قيمة لوحة البورتريه في أنها تصور بدقة وتترجم تجاعيد وجه بشري ما. ولكن الفن ليس كذلك.

* * *

والتحليل السالف يثير لدينا سؤالاً هاماً، وهو: ما الإضافة الجوهرية التي يقدمها دوفرين هنا بالنسبة لتحليل ميرلوبونتي؟ إن دوفرين عندما أعلن أننا ينبغي أن ننتقل من مستوى الحضور إلى التمثل، فإنه قد أوحى إلينا بأنه سوف يفارق صحبة ميرلوبونتي، ولكننا نشعر بأنه لم يفارقه تماماً، فهو يفارقه فقط على مستوى نظرية الإدراك الحسي بوجه عام، والتي ينسب فيها دوفرين دوراً ملحوظاً للخيال، ولكنه يظل مرتبطاً به على مستوى الإدراك الجمالي التي يختفي فيها دور الخيال عند دوفرين مثلما يختفي عند ميرلوبونتي، وبالتالي لا يصبح لعملية التمثل دور واضح مميز عن دور البدن؛ طالما أن الموضوع المتمثل يكون مباطناً برمته في المظهر المحسوس المعطى، أو ـ بعبارة ميرلوبونتي التي يستخدمها دوفرين أيضاً ـ يكون مثل الدلالة significance المباطنة في الإشارة sign والممتزجة بها موضوعياً. وبالطبع فإننا لا نريد من دوفرين أن يتخلى عن مشروعه في وصف مستويات للإدراك الحسي تتجاوز مستوى الحضور ولكن تبقى مرتبطة به، بل إن ما نريده وما كنا نود أن يفعله هو أن يلتزم فقط بهذا المشروع حينما

(56) Ibid., p. 365.

(57) Ibid., p. 367.

انتقل لدراسة الإدراك الجمالي، ولكنه لم يفعل! فوصف دوفرين لمستوى التمثل داخل نظريته العامة في الإدراك الحسي يعد أكثر إخلاصاً لمشروعه منه داخل نظريته في الإدراك الجمالي؛ لأننا في الحالة الأولى نشعر بفاعلية حقيقية للخيال والتمثل، وبتجاوز ملحوظ للمحسوس دون أن يعني ذلك الانفصال عنه، بل هو «تجاوز من أجل العودة إليه» على حد تعبير دوفرين نفسه. ولسنا نعني بذلك أن دوفرين ما كان ينبغي أن يميز بين الإدراك الجمالي والإدراك العادي، بل كل ما نعنيه هو أنه كان يمكنه أن يستخدم نفس صورة العلاقة الجدلية بين المتمثل والمحسوس في وصفه للإدراك الجمالي. هذا إذا كان يريد أن يسهم إسهاماً حقيقياً لموقف ميرلوبونتي. ولذلك فإننا نعتقد أن إسهام دوفرين الحقيقي يكمن في وصفه لدور الشعور كمستوى حاسم في تمييز الخبرة الجمالية، وبلوغ ذروتها من خلال علاقة جدلية مع التأمل. وإذا كانت هذه العلاقة قد بدت في نظر ماجليولا[58] غير واضحة بشكل مفزع وتفتقر إلى الكياسة في حبكتها، فإن هذا الانطباع يرجع في الحقيقة إلى تلك الكثرة الهائلة في تفصيلات هذه العلاقة عند دوفرين، ولذلك، فإننا سنحاول إظهارها بشكل واضح، من خلال تخليصها من شوائبها التي قد تعوق الفهم.

جـ - التأمل والشعور

إن المسار الطبيعي لتطور الإدراك الحسي هو أن يتجه نحو الفهم والمعرفة، بأن يصبح تأملاً موضوعياً objective reflection. ولكن الإدراك الحسي قد يميل أيضاً نحو نوع مختلف من التأمل يكون «تعاطفياً» sym - pathetic لا موضوعياً، ويكون مرتبطاً بشكل وثيق بالشعور أكثر مما يكون مرتبطاً بالفهم، ومثل هذا التأمل الأخير ينفي ويعضد الشعور ويدخل في علاقة جدلية معه؛ فهذا الطابع التأملي يعني: «نوعاً من التأمل الذي ينصب على الشعور، والذي من خلاله يتم تحقق الشعور ذاته بشكل تام...»[59].

أما الشعور ذاته، فإنه مباشرة من نوع جديد، فهو قدرة على الاستقبال a capacity of receptivity وحساسية لعالم تعبيري معين، أي قدرة على إدراك وجدانية معبر عنها في أسلوب محسوس. ومثل هذا الفهم للشعور قد يبدو وكأنه ارتداد إلى مستوى الحضور، ومثل هذا الإيحاء قد يعضده قول دوفرين بأن «.. الدور الذي يلعبه التأمل بالنسبة للشعور يشبه الدور الذي يلعبه التمثل بالنسبة للحضور[60]». ولكن دوفرين يخلف هذا الظن، فهو يقدم ثلاثة أسباب تعلل اختلاف مباشرة الشعور عن مباشرة

---

(58) Magliola, **Phenomenology and Literature**, p. 164 and p. 166.

(59) Dufrenne, op. cit., p. 377.

(60) Ibid., p. 378.

الحضور[61]: أولاً ـ إن الشعور يكشف عن «جوانية» interiority خاصة بالموضوع الجمالي، فهو ليس فقط حالة خاصة بالذات، وإنما هو أيضاً عمق للموضوع ينكشف للذات ويتردد فيها (ولذلك فإن قصدية هوسرل بمعناها المثالي لا تظهر حقيقة الشعور)، وفي مقابل ذلك فإن ما يكشف عنه الحضور هو المحسوس. وثانياً ـ إن الشعور يميز نفسه عن الحضور، من حيث أنه يتضمن موقفاً جديداً من جانب الذات، فالشخص المُدرِك يجب أن يجعل ذاته تمتثل لما يكشف عنه الشعور له، وبذلك يجعل عمقه الذاتي يتوافق مع عمق الشعور الخاص بالموضوع. وثالثاً ـ إن الشعور يميز ذاته عن الحضور؛ لأنه يفترض مسبقاً أن التمثل قد استنفد وتم تجاوزه نحو شيء ما آخر.

وعندما يتحقق الشعور على هذا النحو ويصبح مرتبطاً بالتأمل العاطفي، فإن الإدراك الحسي يصبح إدراكاً جمالياً بالمعنى الأتم؛ «لأن قمة الإدراك الجمالي توجد في الشعور الذي يكشف عن تعبيرية العمل الفني»[62]. فالشعور هو القطب الذاتي المناظر للقطب الموضوعي (التعبير) في الخبرة الجمالية. وبالشعور يتجاوز الإدراك الجمالي مستوى التمثل؛ لأن التمثل يرتبط بالمظهر المحسوس، أما الشعور فيرتبط بالتعبير، «. . . والمظهر appearance يمهد السبيل لمعرفة موضوع ما، أما التعبير expression فإنه يكون خاصاً بذات أو شبه ـ ذات quasi - subject. والمظهر هو إشارة، بينما التعبير يجعل الإشارة ـ إيماءات ـ لنا»[63].

وتحليل النص السالف قد يلقي الضوء على فهم طبيعة الشعور في الإدراك الجمالي عند دوفرين: فالشعور هو ذروة الخبرة الجمالية باعتبارها اتصالاً حميماً بين ذات وموضوع، فالذات والموضوع معاً يكونان وحدة الشعور، وهو يصدر عنهما معا: فالشعور ينبثق من الذات المدركة عندما تنفتح على وتستجيب للشعور الصادر من الموضوع الجمالي (باعتباره شبه ذات)، أي عندما تستجيب للتعبير أو العالم المُعبَّر عنه.

والأهم من ذلك أن نلاحظ أن هذه الاستجابة الجمالية في ذروتها، ليست مجرد استجابة انفعالية، فالشعور feeling ليس هو الانفعال emotion: فينبغي أن نميز دائماً بين انفعالات الخوف أو الشفقة أو الانبساط، وبين الشعور بالطابع المهيب أو المأساوي أو الكوميدي. فالانفعال يخص الذات وحدها وهو يبدأ في مجال الفعل، أما الشعور فإنه معرفة من نوع خاص أو تأمل تعاطفي، أي قدرة على قراءة خاصية

---

(61) Ibid., pp. 376 - 377.

(62) Ibid., p. 49.

(63) Ibid., p. 379.

وجدانية معينة تنتمي إلى الموضوع الجمالي أو العالم المُعبَّر عنه. ولذلك؛ فإن الشعور في الإدراك الجمالي يتحلل من رباط الانفعال المحض، ويصبح أكثر نقاء.

ولا شك أن دوفرين لا يقصد من وراء هذا أن يضع خطاً فاصلاً بين الشعور والانفعال، فالمشاعر الجمالية هي في النهاية انفعالات، فما يريد أن يؤكد عليه دوفرين هنا هو تمييز ما نسميه «الانفعال الجمالي» aesthetic emotion عن الانفعالات الذاتية. فالانفعالات الجمالية هي مشاعر موجهة نحو الموضوع، كما لاحظ من قبل كل من جيجر وإنجاردن، أو هي ـ كما لاحظ أحد الباحثين[64] «مشاعر موضوعية» objective feelings أو انفعالات متموضعة «objectified emotion»؛ فهي تنتمي إلى الموضوع الجمالي نفسه الذي يكون موضوعاً لوعينا، ولكنها لا تنتمي إليه كما لو كانت توجد فيه وجوداً مكانياً بشكل مستقل عن الذات، وفي نفس الوقت لا تكون إسقاطاً لانفعالات الذات على الموضوع. وبهذا المعنى فإن الشعور يكون شعور الذات بخاصية وجدانية للموضوع.

وإذا كان الشعور ـ باعتباره قدرة على قراءة خاصية وجدانية للموضوع ـ يكون له طابع التأمل العاطفي، فإن دوفرين يميز هذا التأمل العاطفي بأن يسميه أيضاً التأمل الملتحم adherent reflection، باعتباره متميزاً عن التأمل التحليلي analytical reflection الذي يبحث في بنية الموضوع الجمالي، أو يبحث في معنى الموضوع المتمثل. فالتأمل التحليلي له طابع معرفي بحثي ويتمخض عنه حكم ما؛ ولذلك فإنه يتصف أيضاً بأنه اتجاه نقدي critical attitude. والاتجاه التأملي التحليلي من حيث أنه يتخذ الموضوع الجمالي كموضوع لمعرفته وحكمه، فإنه يفصل ذاته عن الموضوع الجمالي ذاته متجهاً إلى تحليل معناه، كما يحدث ـ على سبيل المثال ـ عندما أحاول البحث عن معنى التشويه التشريحي في إحدى الشخصيات التي يصورها جوجان، أو في دلالة التجمع المحدد للراقصين في باليه معين. أما التأمل الملتحم، فإنه يربطني بعالم الموضوع الجمالي ذاته وتعبيره الكلي. ولذا يقول دوفرين: «... إنه لمن الممكن أن نميز بين تأمل يفصلنا عن الموضوع [الجمالي]، وتأمل يجعلنا نلتحم به»[65]. إن التأمل الملتحم يجعلني انفتح على شعور وعالم الموضوع الجمالي وعمقه؛ وبالتالي يصبح «وجوداً ـ في ـ عمق» being - in - depth. والعمق هنا ليس هو الجانب الخفي أو المستور، وليس العمق مسألة «اتساع كمي»، بل يعني أن يصبح المرء حساساً لعالم ما ومستغرقاً فيه، ولا يصبح وجوداً خارجاً على ذاته مثل وجود

---

(64) See: William Thornton Read, «Aesthetic Emotion: A Study in the Phenomenology of Aesthetics», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. I., (1940 - 1941), pp. 199 - 207.

(65) Dufrenne, op. cit., p. 392.

الشيء، بل يصبح له حياة باطنية. وهنا ينبغي أن نضع نصب أعيننا دائماً ـ كما يلاحظ ماجليولا[66] ـ أن «الوجود ـ في عمق» أو الشعور، هو طابع يميز كلا من الموضوع الجمالي والمدرك. ولتفسير ذلك يمكن أن نقول بأن عمق الموضوع الجمالي هو شعوره ـ أي تعبيره وخاصيته الوجدانية ـ الذي هو شعور المبدع وقد تجسد في الموضوع الجمالي؛ وهذا هو نفسه ما يجعل وجود الموضوع الجمالي متميزاً عن وجود الشيء، فهو «وجود ـ في عمق» أو «شبه ـ ذات». ومن ناحية أخرى، فإن عمق الشخص المدرك هو شعوره الخاص كما يحيا أو يعايش شعور الموضوع الجمالي. وبهذا يكون الشعور وحدة بين عمق الذات وعمق الموضوع.

وهكذا يبلغ التأمل الملتحم ذروته بأن يُسلِم ذاته لشعور الموضوع وينفتح على عالمه، في حين أن التأمل التحليلي يخضع الموضوع لذاته بأن يفصل الموضوع عن ذاته، ويتخذه مادة لبحثه ومعرفته، ولذا يقول دوفرين:

«إنني عن طريق التأمل الملتحم أسلم نفسي للعمل بدلاً من أن أخضعه لنفوذي، وأتيح للعمل أن يضع معناه داخلي. وعندئذ لا أعد انظر إلى الموضوع كشيء يجب أن يعرف من خلال مظهره ـ كما هو الحال في التأمل النقدي، حيث لا يكون للمظهر أية قيمة ولا يشير إلى أية دلالة وفقاً لحسابه الخاص(*) ـ وإنما انظر إليه كشيء يشير بشكل تلقائي ومباشر، حتى ولو كنت غير قادر على حصر معناه: أي أنظر إليه كشبه ـ ذات. ولأن هذا الشيء يشير خلسة إلى التعبير؛ فإننا سوف نرى أن التأمل العاطفي يبلغ ذروته في الشعور»[67].

ولكن كيف يبلغ التأمل العاطفي ذروته في الشعور؟ ويمكن صياغة هذا السؤال على نحو آخر هو: كيف يتخذ الشعور الطابع التأملي العاطفي؟ هل الشعور يبدأ من فراغ، أم أنه يتطلب نوعاً من المعرفة والتأمل النقدي؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات تشكل القضية المحورية في وصف دوفرين لدور الشعور وعلاقته الجدلية بالتأمل بشقيه: التحليلي النقدي، والعاطفي الملتحم. وفيما يلي تفصيل ذلك:

إن الإدراك الجمالي عند دوفرين، هو قضية مركبة شديدة التعقيد، وهذا يبدو بوضوح في أعلى مستوياته: الشعور. فالإدراك الجمالي لا يمكن أن يستبعد الحكم والمعرفة لصالح الشعور، وإنما هو نوع من التذبذب الدائم بين الاتجاه النقدي

---

(66) Magliola, **Phenomenology and Literature**, p. 168.

(*) ينبغي أن نلاحظ أن التأمل النقدي (التحليلي) يتخذ من المظهر وسيلة لإدراك المعنى، فهو لا يدرك المعنى والدلالة في المظهر، وإنما من خلاله.

(67) Dufrenne, op. cit., p. 393.

المعرفي، واتجاه الشعور. فالشعور لا يمكن أن يتخذ ابتداء طابع التأمل العاطفي، إلا من خلال علاقة ما مع التأمل النقدي المعرفي.

فمن ناحية نجد أن التأمل المعرفي يَستنفِد ذاته في محاولته لأن يصل إلى معرفة موضوع لا يُستنفَد، فهو يصر على معاملة الموضوع الجمالي كموضوع عادي؛ ولذلك يفلت من قبضته باستمرار شيء ما من الموضوع الجمالي. ومن هنا فإن الإدراك الجمالي يجد نفسه ملزماً بأن يتجه إلى الشعور؛ طالما أن هذا التأمل لن يتيح له اختراق عالم الموضوع الجمالي: «فالتأمل [المعرفي] يكون محدوداً بنظرته للموضوع من الخارج، فهو يوقفه على بعد (كما لو كان خائفاً من أن يفقد ذاته في الموضوع)، ويجذبه إلى مستوى الموضوعية»[68].

ولكن الشعور أيضاً له حدود، ولا يمكن أن يقوم بذاته. فالشعور يغامر بفقد ذاته في الموضوع والارتداد إلى مباشرة الحضور الغفل؛ إذ قد يصبح صورة من الجذب الأعمى والاستجابات التلقائية للخبرة المعيشة. ولذلك فإن الشعور يحتاج إلى المعرفة التأملية؛ وإلا فإن الشعور سوف يرتد إلى مستوى «الحضور اللاتأملي الخالص والبسيط» the pure and simple non reflective presence، أي إلى حالة اللامعرفة. ولكن الشعور ـ من ناحية أخرى ـ يتطلب هذا التأمل المعرفي كي يتجاوزه فيما بعد إلى مستوى آخر من التأمل، وهكذا يجد الشعور نفسه محاطاً من جانبيه بالتأمل: «فالشعور ليست له وظيفة وقيمة نوئيتيكية (أي كفعل قصدي)، إلا باعتباره فعلاً تأملياً انعكاسياً reflective act، فهو ـ من جهة ـ يكون تغلباً على تأمل سابق، ويكون ـ من جهة أخرى ـ انفتاحاً على تأمل جديد»[69].

وهكذا، فإننا يجب أن نُظهِر أولاً علاقة الشعور بالتأمل المعرفي قبل أن نبين كيف ينفتح على التأمل العاطفي:

عندما يقول دوفرين بأن الشعور يتخطى تأملاً سابقاً، فإن هذا يعني ضمناً أن **الموضوع الجمالي يجب أن يُعرَف أولاً حتى يمكن الشعور به.** ودوفرين بذلك يخالف الفهم العامي والنظرة التقليدية السائدة للشعور: فنحن ـ كما يبين لنا دوفرين[70] ـ لدينا ميل طبيعي إلى القول بأن تعبير الموضوع الجمالي ينبثق تلقائياً أمام عيوننا، وأن شعورنا يكشف هذا التعبير بشكل مباشر وتلقائي. فنحن لسنا في حاجة لأن نفهم الهارموني، كي نكون حساسين لموسيقى موتسارت. ولا حاجة بنا لمعرفة

---

(68) Ibid., p. 416.

(69) Ibid., loc. cit.

(70) Ibid., loc. cit.

بنية أو تاريخ العمل الفني، كي نستمتع به. وليس من الضروري أن نفهم المعنى الموضوعي لقصيدة ما أو ميتافيزيقاها المتضمنة، حتى يمكن أن نشعر بسحرها. فالتأمل المعرفي يوازي الشعور أكثر مما يوقظه؛ ولهذا السبب فإن أكثر الناس قدرة على المعرفة ليسوا أكثرهم حساسية، فمملكة الإستطيقي تنتمي إلى هؤلاء الذين يفتقرون إلى القدرة العقلية طالما أن قلوبهم غنية. وتلك هي النغمة التي طالما استغلتها النظريات الجمالية المختلفة في تفسير الشعور، وهي نغمة يناهضها دوفرين.

فدوفرين يبين لنا أن هناك شرطين أساسيين مرتبطين ينبغي تحققهما، كي يظهر تعبير الموضوع لشعورنا: «فقبل أن يصبح الموضوع الجمالي حاضراً لشعورنا؛ يجب أن يكون حاضراً للبدن وفقاً لخاصيته في القابلية للإدراك ويجب أن يكون حاضراً للفهم وفقاً لخاصيته التمثيلية»(71). فلكي يظهر تعبير الموضوع، يجب أن ينسجم أولاً مع بدني؛ «. . لأن بدني يجب أن يحقق شيئاً من الألفة مع الموضوع قبل أن يظهر كموضوع مُعبِّر»(72). ولذلك فإننا نجد « . . أن الوضع الجسدي لراقصة الباليه يعبر عن انفعال الحب، عندما تكون لدينا معرفة معينة بإيماءات الحب»(73). ولا شك أن دين دوفرين لميرلوبونتي هنا واضح في ربط التعبير الإيماءي بالإيماءة ذاتها ، مثلما كان واضحاً في ربط وتجسيد المعنى في المظهر المحسوس. ولكن ينبغي ألا ننسى أن هذه العملية بكليتها (الإيماءة مع دلالتها أو تعبيرها)، كانت تدرك عند ميرلوبونتي على مستوى البدن دون تمييز بين المعنى أو الدلالة وبين التعبير، فالبدن وحده قادر على أن يستحوذ عليهما معاً. وفي مقابل ذلك، فإن التعبير ـ عند دوفرين ـ يكون موجهاً نحو الشعور، وتوجهه نحو البدن هو خطوة مرحلية أولية على الطريق نحو تحقيق عمقه واكتماله، حينما يتحقق عمق واكتمال الشعور ذاته.

وتجاوز دوفرين لميرلوبونتي أكثر وضوحاً في بيانه للشرط الثاني الضروري لظهور التعبير للشعور. فهذا الشرط ـ كما أسلفنا ـ هو تمثل الموضوع على مستوى الفهم والتأمل المعرفي الذي من خلاله يتم فهم وتحليل معنى وبنية الموضوع، أي على مستوى آخر غير مستوى البدن وحده، وإن كان يظل مرتبطاً به في علاقة جدلية. فانسجام البدن مع الموضوع يمهد لمعرفة معناه وتعبيره، وفهم المعنى والبنية يرقي ويضبط استجابات البدن فيجعلنا نسمع ونرى بشكل أفضل، أي يصبح إدراكنا لنفس الموضوع أكثر وضوحاً وتنظيماً؛ فاستجابات البدن لن تفقد ذاتها عندئذ في انطباعات غامضة وغير مؤكدة، فالسمع والبصر يمكن أن يلتقطا إيقاعات وقرارات وأوزان العمل

(71) Ibid., p. 419.
(72) Ibid., p. 417.
(73) Ibid., loc. cit.

الموسيقي، أي بنيته وصورته، وهذا كله يمهد لانبثاق التعبير للشعور؛ فالعمل الفني بدون صورة أو بنية واضحة يفتقد تعبيريته.

والقدرة المعرفية على تحليل وفهم الموضوع ـ التي تضبط استجابات البدن، وفي نفس الوقت تمهد لانبثاق التعبير للشعور ـ تعتمد على ميراثنا الثقافي، فنحن نذهب إلى الموضوع بإعداد كامل من خبراتنا السابقة التي تشكل ثقافتنا الخاصة. ولذا يقول دوفرين: «إن الشعور المباشر ليس هو كل ما يكون شعوراً. فالشعور الحقيقي يجب أن يُكتسب. تماماً مثلما أن الإدراك الحسي يجب أن يُنَال بالتدريج. فالموضوع الجمالي يجب أن يكون حاضراً بشكل تام، ومع ذلك فإنه لا يكون دائماً على هذا النحو في البداية»[74].

وحتى الآن، فإن الشعور لم يظهر، وإنما مهد لظهوره التأمل المعرفي، فهذا التأمل بعد أن يقوم بدوره في تحليل الموضوع ودراسته من خلال اتجاه نقدي، لا بد أن يتحول ويتخذ طابعاً أو دوراً آخر لا يمكن أن يقوم بوظيفته إلا من خلال الشعور، فدور التأمل في هذه الحالة لا يصبح نفاذاً إلى العمل الفني ذاته، وإنما يصبح نفاذاً إلى عالم الموضوع الجمالي . فبعد أن أقوم بتأمل قصيدة لملارميه Mallarmé ـ على سبيل المثال ـ تأملاً معرفياً أخضعها فيه للتحليل المنطقي، وأفسر كلماتها وأؤسس موضوعها، وباختصار عندما يبدو لي العمل واضحاً قدر الإمكان، فإنني لا أزال أتساءل: ما الذي أوصلني إلى ذلك الطابع الشعوري التعبيري الفريد لقصيدة ملارميه، ذلك العالم الذي تخفف ثقله، والذي يقع في منتصف الطريق بين الحلم والواقع حيث تثلم كل أسلحة الواقع في موجة طاغية من رغبة ومرارة لا تستنفد. إنني لم أصل إلى هذه الخاصية الوجدانية لعالم ملارميه، إلا من خلال الشعور. فكل الاكتشافات السابقة للتأمل المعرفي الذي تَمثّل عناصر العمل الفني، كل هذه الاكتشافات راحت تستدعي الشعور من أجل فهم عالم ملارميه والنفاذ إليه.

وهذا يعني أن الشعور هو الذي يقودني وينقلني من فهم إلى فهم آخر، ومن تأمل إلى تأمل مغاير له. ففي هذه الحالة، فإن عناصر العمل الفني التي أكون قد تمثلتها من خلال فهم وتأمل تحليلي، تصبح هي نفسها مكتسبة معنى جديد (معنى ذو طابع وجداني تعبيري) من خلال تأمل عاطفي. يقول دوفرين:

«إن هذه العناصر لا تعد مؤسِّسة لمعنى العمل بحيث تمدنا بمفتاح لفهمه. فهي بالأحرى تصبح موضوعات متأسسة بواسطة العمل، وتفيد في إيضاح خاصيته الوجدانية. وبدلاً من أن يُكتشَف العمل من خلال هذه العناصر، فإنها يصبح ما

(74) Ibid., p. 418.

يكتشف من خلال العمل. ففيدرا Phaedra تصبح من الآن فصاعداً بطلة قد انبثقت من خلال راسين Racine، إنها تُفهَم من خلال عالم راسين، لأن هذا العالم يظهرها كي يكشف عن نفسه فيها. وعلى نفس النحو، فإن القوس ذا العقد القوطي لا يصبح ما يخلق الطراز القوطي في المعمار، بل إن الطراز القوطي هو الذي يخلق هذا العقد كي يعبر بالصخر عن عالم الرؤية القوطية الذي يصل إلينا عندما ندخل كنيسة سانت شابل أو دير ويستمنستر»[75].

وهكذا، فإن الشعور يُسلِمنا إلى تأمل عاطفي تكون مهمته أن يفهم كيف يكون العمل معبراً، بأن يحاول فهمه من الداخل وليس من الخارج، وبذلك فإنه يحاول أن يفهم ما قد فُهم من قبل في المعرفة، وأن يقسم ما قد أعطي لنا ككل واحد في الشعور. وهكذا، فإن الشعور يستحث التأمل العاطفي على أن يقوم بوظيفته التي هي توضيح عمق الشعور ذاته، وهذا يعني أن الشعور يستخدم التأمل العاطفي في توضيح ذاته وتأكيدها، وهكذا فإنه يبرر ذاته. فالانتباه الذي يحدث في التأمل العاطفي يكون مكرساً وموجهاً للشعور ذاته، وهو لا يتجه إلى الموضوع إلا من حيث كونه موحداً للشعور، أي ينظر إلى الموضوع من حيث هو تعبير للموضوع.

ومما يسبق يتضح لنا أن العلاقة بين التأمل عموماً والشعور علاقة معقدة، وليست تذبذباً بسيطاً: فالتأمل الذي يتلو الشعور يختلف عن التأمل الذي يسبقه، والشعور يخصب التأمل ويحاول أن يرده ويسحبه نحو الموضوع، ولكن التأمل يحاول من جديد أن يخصب الشعور نفسه ويكشف عن عمقه. وهكذا فإن الخبرة الجمالية التي تبلغ ذروتها في الشعور لا تتخلص أبداً من التأمل، وإنما تظل في علاقة تبادلية بين التأمل والشعور. وإمكانية حدوث عملية التناوب والانتقال هذه داخل الخبرة، تقوم على عامل ذاتي وآخر موضوعي:

فأما العامل الذاتي فيتمثل في فكرة تلقائية الوعي ذاتها spontaneity of consciousness والتي بدونها ما كان يمكن للإدراك الحسي أن تقوم له قائمة. وهكذا، فإن دوفرين يوظف فكرة تلقائية الوعي عند سارتر ـ التي خصصها هذا الأخير لنشاط الوعي الخيالي ـ توظيفاً جديداً. فتلقائية الوعي هي ما يمكن أن يبرر لنا انتقال الإدراك وتناوب أدواره بين التأمل والشعور، بين الإدراك الحسي الذي يتأمل والإدراك الحسي الذي يكون منقاداً ومفتوناً أو مسلوب اللب. فليست حالة السحر والافتتان هي أمر خاص بالخيال الشارد وحده، والذي يبدو لنا كحلم مغري، بل إنها أيضاً تميز الإدراك الحسي في أسمى صوره أو مراحله حينما يصبح تأملاً مرتبطاً جدلياً مع الشعور.

(75) Ibid., pp. 422 - 423.

وأما الجانب الموضوعي لإمكانية التناوب بين التأمل والشعور فيتمثل في «جاذبية الموضوع الجمالي ذاته، الذي يغري كلا من التأمل (لأنه يظهر متماسكاً ومستقلاً بذاته، بشكل كاف يتيح له أن يطالب بمعرفة موضوعية»، والشعور (لأنه يستنفد ذاته في مثل هذه المعرفة، ويستدعي علاقة أكثر وداً). لأن الموضوع الجمالي يكون في وقت واحد جاداً ومنتظماً ومتحفظاً في علاقته، ومع ذلك فإنه يكون أيضاً ودوداً ومحركاً للعواطف ومغرياً. فهو يمكن أن يؤدي إما إلى الاغتراب أو الجذب»[76].

ومثلما أن العلاقة بين التأمل والشعور تكون تبادلية ومعقدة، «فإن الاتجاه الجمالي ليس بسيطاً»[77]. وعبارة دوفرين هذه تعني أن الخبرة الجمالية تكون مركبة وجدلية معاً: فهي مركبة، بمعنى أنها خبرة مؤلفة من طبقات أو مستويات تناظر طبقات موضوعها. وهي جدلية، بمعنى أن هذه المستويات ليست مجرد طبقات مرصوصة فوق بعضها البعض، وإنما هناك تفاعلاً وتأثيراً تبادلياً بينها يحدث ـ رأسياً وأفقياً ـ فقط عندما تشتبك الذات مع الموضوع في إدراك جمالي صحيح يتطور ويتشكل في الزمان حتى يبلغ غايته.

2 ـ الاتجاه الجمالي إزاء الاتجاهات اللاجمالية

لقد أظهر لنا التحليل السابق الطابع التركيبي الجدلي للخبرة الجمالية عند دوفرين؛ إذ كشف لنا عن العناصر التي تتألف منها بنية هذه الخبرة، وعن العلاقات الكائنة بين هذه العناصر. ولذلك فقد رأى دوفرين أن تحليله لبنية الخبرة الجمالية، يعد كافياً لتمييز الاتجاه الجمالي عن الاتجاهات الأخرى التي يمكن أن تتخذها الذات إزاء الموضوعات المغايرة للموضوع الجميل، إلا أنه إمعاناً في الإيضاح والتأكيد، يكرس فصلاً موجزاً لهذا الغرض. والحقيقة أن مبحث دوفرين هنا يعد مثالاً مبسطاً ومختصراً على أسلوب التحليل والوصف الفينومينولوجي للخبرة، الذي يؤكد ذاته حينما ينتقل من فحص ماهية وبنية الخبرة المراد بحثها إلى دراسة أسلوبها الذي يميزها عن أساليب خبراتنا التي تكون موضوعاتها مغايرة لموضوع الخبرة المراد بحثها (تماماً مثلما أن البحث في بنية موضوع ما، يقودنا إلى البحث في تمييز هذا الموضوع عن الموضوعات الأخرى، وخاصة تلك الموضوعات التي قد ترتبط به في علاقة ما):

ودوفرين لا يكرس انتباهه لمقارنة الاتجاه الجمالي بالاتجاهات المضادة التي يمكن أن تتخذ إزاء الموضوع النفعي object of use أو الموضوع الملائم

(76) Ibid., p. 425.

(77) Ibid., loc. cit.

the agreable أو الموضوع السار the pleasure، وذلك لأن تحليله للإدراك الجمالي قد وضع الاتجاه الجمالي منذ البداية في حالة تعارض مع مثل هذه الاتجاهات، حينما بين لنا أن الموضوع الجمالي يدرك لذاته، علاوة على ان مؤلف كانط «نقد ملكة الحكم» قد بين ما هو ضروري في هذا الصدد. ولذلك فإن دوفرين يكتفي هنا بالتأكيد على التضاد بين الاتجاه الجمالي والاتجاه إزاء السار أو اللذيذ. والحقيقة أن هذا التأكيد مطلوب دائماً بالنسبة لمبحث الخبرة الجمالية الذي تفشى فيه مفهوم «المتعة أو اللذة الجمالية» دون فهم أو تمحيص، فالخبرة الجمالية ليست خبرة بموضوع لأذي، أو موضوع يخاطب حواسنا المباشرة الخالصة. ولقد أثبتت البحوث النفسية في مجال الخبرة الحسية ـ كما يقول دوفرين ـ أن الخبرة بالموضوع السار أو اللذيذ تنتمي أساساً إلى حواس اللمس، في حين أن إدراك الجميل يبقى لتلك الحواس التي تؤدي وظيفتها عن بعد، وتقوم بوظيفتها بوصفها أدوات للتأمل، لا بوصفها أعضاءً للمتعة. ولذلك فإن المتعة الصادرة عن خبرتنا بالموضوع السار أو اللذيذ هي متعة تخلو من المعرفة أو التأمل فهي لا تزودنا بمعرفة عن موضوعها، فنحن نعرف فحسب الأسلوب الذي به يرتبط هذا الموضوع بذواتنا؛ لأننا نكون منشغلين بذواتنا وبالأثر الذي يحدثه الموضوع فينا، وليس بالموضوع في ذاته. ومن هنا يرفض دوفرين مفهوم الخبرة الجمالية كخبرة تعمل على إثارة متعة أو لذة.

«إن اللذة الوحيدة التي اعتبرناها عنصراً مكوناً ضرورياً للخبرة الجمالية، كانت هي شعور البدن بتوافقه مع الموضوع وتحالفه معه، ونحن لا نستطيع أن نؤكد أن الفن يمدنا حتى بهذه اللذة دون استحياء؛ لأننا قد لاحظنا كيف ينكر مالرو القول بفنون اللذة ـ وهذا ما يذكرنا بملاحظة آلان أن الفن العظيم يستدعي الشعور بالجليل؛ لأنه يكون هناك في الفن العظيم شيء من السيادة، بل وحتى من القسوة، فعندما يفرض الموضوع الجمالي حضوره علينا، فإنه لا يكون مكبوحاً تماماً على نحو ما يكون الموضوع اللذيذ، فالموضوع الجمالي يجعلنا نخضع له، بدلاً من أن يكيف ذاته بالنسبة لنا. فهل يعني ذلك أننا في الخبرة الجمالية نواجه الجميل مثلما نلقي الحقيقي أو المحبوب؟»[78].

وهكذا ينتقل دوفرين إلى مقارنة الاتجاه الجمالي باتجاهنا إزاء كل من الموضوع الحقيقي، والموضوع المحبوب، وهي المقارنة التي يكرس لها انتباهاً خاصاً: لأننا هنا نكون أمام اتجاهين لهما صلات قرابة بالاتجاه الجمالي، ولذلك فإن دوفرين يناقش الفروق الدقيقة المميزة لطبيعة الاتجاه الجمالي عن هذين الاتجاهين:

(78). Ibid., p. 427.

أ ـ الاتجاه الجمالي والاتجاه إزاء الحقيقي:

إن اتجاهنا إزاء الموضوع الجميل يشبه اتجاهنا إزاء الحقيقي، من حيث أننا نكون مسلوبين إزاء البداهة العقلية التي بها يعطي الحقيقي مثلما نكون مسلوبين إزاء البداهة الجمالية التي بها يعطي الموضوع الجميل. ومع ذلك، فإن دوفرين يلاحظ اختلافاً جوهرياً بين اتجاهينا في الحالتين: فنحن نتعامل مع الحقيقي بأسلوب التملك، فالحقيقي هو شيء يُكتسَب بعد معركة أو كفاح، ويكون نتاجاً لجهودنا في البحث عنه، والتي تنتهي باستحواذنا عليه الذي يكفل لنا متعة الانتصار. فعندما يقع الحقيقي في شباكي التي نصبتها له، فإنني أستطيع أن أدعي امتلاكي له كنتيجة لاصطيادي له. وفي مقابل ذلك، فإن الخبرة الجمالية لا تنطوي على فعل من أفعال التملك. حقاً إن إدراك الموضوع الجمالي يتطلب هو الآخر نوعاً من الجهد، يتمثل في عملية تدريب متواصل من أجل تهذيب ذوق المرء وتطهير عقله، إلا أننا في الخبرة الجمالية يكون لدينا انطباع بأن هناك شيئاً ما قد أعطى لنا بشكل مستقل عن حماسنا وجهدنا، فهو يفرض ذاته أو يستولي علينا. يقول دوفرين: «إنني أنا الذي أمتلك الحقيقي، بينما الجميل يتملكني»[79].

إن مملكة أو مجال الحقيقي هو مجال انتصار الذات على الموضوع، وهذا يمكن أن يُفهَم من جهتين تُظهِران في نفس الوقت الطبيعة المختلفة للاتجاه الجمالي: فمن ناحية نجد أن الذات في مملكة الحقيقي يمكن أن تتقدم دائماً إلى ما هو أبعد، وأن تضم قطاعات جديدة إلى هذه المملكة. وفي مقابل ذلك، فإن الخبرة الجمالية لا تسير أبداً على نفس النحو، فكل تقدم تحرزه الخبرة الجمالية لا يكون تقدماً نحو توسيع مملكة الجمالي، وإنما يكون تقدماً نحو ذوق أكثر حساسية وتهذيباً، بحيث نصبح أكثر إذعاناً وقابلية للانقياد للموضوع الجمالي ذاته. ومن ناحية أخرى، فإن الذات في مجال الحقيقي يمكنها تحويل المعرفة المكتسبة إلى تصورات. وفي مقابل ذلك فإن الموضوع الجمالي الذي يحدث في خبرتنا لا يقبل التحويل أو الرد إلى تصورات؛ فهو يكون فريداً ولا يُستبدَل، ولذلك فإن المعرفة بالموضوع الجمالي تتم من خلال الشعور به، أي من خلال حضوره الدائم، فالشعور في الخبرة الجمالية يتغذى فقط على الحضور العياني لموضوعها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنني أمام الحقيقي لا أكون نفس الشخص الذي يكون أمام الجميل: فالذات التي تكون أمام الحقيقي هي ذات مجردة، وليست ذاتاً عيانية مشخصة، إنها ذات قد تجردت من نفسها، ومما يؤسس عمقها، وتحولت إلى ذات

(79) Ibid., p. 428.

مفكرة. أما في الخبرة الجمالية، فإن الموضوع الذي أُسلِم نفسي إليه يؤثر في أعماق ذاتي، ويهزني بعمق أكثر مما يفعل الحقيقي. وهذا هو السبب في أنني أرتبط بالموضوع الجمالي ارتباطاً يفوق كثيراً ارتباطي بالحقيقي، «فإنني كامرىء تكون بالنسبة له 2 + 2 = 4، لا أكون على النفس النحو الذي أكون فيه إنساناً ما يحب ديبوسي(*)»(80).

ولكن هل نخلص من هذا ـ فيما يتساءل دوفرين ـ إلى أننا قد دمرنا الجسور بين الحقيقي والجميل، وأن التأمل الفلسفي لا يمكنه أبداً أن يبحث بطريقة شرعية عن نوع ما من الحقيقة في الجمال؟! إن دوفرين يجيب على هذا بالنفي، فالواقع أن الاختلافات السابقة بين الجميل والحقيقي، تسري فقط بالنسبة للمفهوم المنطقي العقلاني للحقيقة، أي حينما نقارن الجميل بالحقيقة العقلية الضرورية اللازمانية timeless necessary rational truth. ولكن في مقابل هذا النمط من الحقيقة، يميز دوفرين نمطاً آخر من الحقيقة يكون اتجاهنا نحوها شبيهاً باتجاهنا الجمالي، وهي الحقيقة الميتافيزيقية الحدسية أو الذاتية metaphysical truth التي لا تنحل إلى معرفة صارمة وصادقة بشكل تعميمي؛ لأن معناها إنما يكون لأجلي فقط، رغم كونها مستقلة عني، فهي تكون بمثابة نداء، ولكنه نداء يفرض ذاته علي. ولذلك، فإن مثل هذا النمط من الحقيقة هو ما يمكن أن نلقاه في خبرتنا بالفن، يقول دوفرين «إن الحقيقة الميتافيزيقية ـ لا الحقيقة المنطقية على وجه التحديد ـ هي ما سوف نجدها ممتزجة بالخبرة الجمالية»(81).

ولا شك أن مثل هذا التمييز بين حقيقة منطقية عامة مجردة تكون مضادة لطبيعة المضمون الفني، وحقيقة ميتافيزيقية عيانية حدسية تكون متاحة في الفن ـ لا شك أن مثل هذا التمييز ليس بجديد على مجال البحث الجمالي في صورته التقليدية: فابتداء من هيجل ومروراً بشوبنهاور ونيتشه وحتى برجسون، كان البحث الجمالي يسير في هذا الاتجاه، وكان يسعى إلى تخليص الحقيقة الفنية من التصورات concepts ـ أو من دلالتها على «المثل» الأفلاطونية ـ وجعلها عيانية. ولكن من الإنصاف أيضاً القول بأن الحقيقة عند هؤلاء كان لها معنى محدد مستمد من إطار مذاهبهم الميتافيزيقية، ومثل هذا الفهم للحقيقة الفنية المحدد سلفاً هو ما يستبعده التحليل الفينومينولوجي الدقيق، لأن المبحث الجمالي سيكون مدفوعاً في هذه الحالة بتعضيد المذهب الميتافيزيقي أو

(*) كلود ديبوسي Claude Debussy مؤلف موسيقى فرنسي 1862 - 1918.

(80) Ibid., p. 430.

(81) Ibid., Loc. Cit.

المبحث الأونطولوجي، وسيكون مسلكه هو البحث عن الفلسفة في الفن(*).

ومع ذلك، فإن فهم دوفرين للحقيقة الميتافيزيقية في الفن، كان معتمداً بوضوح على التحليل الفينومينولوجي لبنية العمل الفني عند إنجاردن والذي كشف عن أسلوب وجود الحقيقة الميتافيزيقية في العمل[82]. وقد لاحظ ذلك ماجليولا بشكل عابر، إذ يقول: «إن دَين دوفرين لإنجاردن ـ الذي يقدم أيضاً نظرية في الحقيقة الميتافيزيقية ـ هو دين واضح، ولو أن الحقيقة عند إنجاردن ليست ذاتية»[83]. ولكن عبارة ماجليولا هذه تؤكد بطريقة ضمنية أن الحقيقة عند دوفرين تكون ذاتية، ولكن الواقع أن الحقيقة الميتافيزيقية عند دوفرين ـ مثلما هي عند إنجاردن ـ لا توصف بأنها ذاتية أو موضوعية: حقاً إن دوفرين يصف الحقيقة الميتافيزيقية في العمل الفني بأنها ذاتية، ولكنه يعني بذلك فقط أنها «توجد لأجلي»؛ ولذلك فإنه يؤكد بأنها تكون في نفس الوقت مستقلة عني، وتفرض ذاتها علي. والواقع أن هذا ـ كما سوف يتضح لنا فيما بعد ـ ليس سوى تلاعب بالألفاظ لصيغة إنجاردن عن أسلوب وجود الحقيقة الميتافيزيقية في العمل، بوصفها تنبثق من عالم العمل الفني، والذي يكون له أسلوب الوجود القصدي الخالص الذي لا يوصف بأنه ذاتي أو موضوعي، مثالي أو واقعي.

ب ـ الاتجاه الجمالي والاتجاه إزاء المحبوب

ومقارنة دوفرين للعلاقة بين الاتجاه الجمالي والاتجاه الذي نتخذه إزاء المحبوب، تعكس ـ في وقت واحد ـ قدرة فائقة على التحليل، وحساً جمالياً مرهفاً:

إن الخصائص التي تميز اتجاهنا إزاء الحقيقي هي ـ فيما يرى دوفرين ـ نفس الخصائص التي يمكن أن تظهر لنا القرابة الوثيقة بين اتجاهنا الجمالي واتجاهنا عندما نكون في حالة حب. ومع أن دوفرين يبين لنا أن هناك خصائص مشتركة بين هذين الاتجاهين، إلا أننا نستطيع أن نلمس خاصية واحدة رئيسية تتفرع عنها تلك الخصائص التي يشير إليها دوفرين. وهذه الخاصية تتمثل في خضوع الذات للطرف الآخر في كل من الاتجاهين. فكما أن الإنسان في حالة الحب يكون مسلوباً وخاضعاً أمام محبوبه، كذلك فإن الإنسان في الاتجاه الجمالي ـ سواء في التذوق أو الإبداع ـ يكون خاضعاً لمتطلبات الموضوع الجمالي، حيث يهب ذاته له ويكون

(*) ومن هنا فإننا قد أكدنا من قبل على أن محاولة هيدجر كان يشوبها هذا الطابع، وإن كانت تستخدم أدوات فينومينولوجية.

(82) See for example:Ingarden, **The Literary Work of Art,** trans. George G. Grabowicz, Evanston: northwestern University press, 1973), p.290 ff.

(83) Magliola, **Phenomenology and Literature,** p.169.

مسلوباً أمامه. ولعلنا نلاحظ هنا أن دوفرين قد أشار من قبل إلى أن الإنسان يكون مسلوباً بالبداهة العقلية، مثلما يكون مسلوباً بالبداهة الجمالية للموضوع الجميل. إلا أننا يجب أن نميز بين معنى السلب أو الاستلاب في هذه الحالة، بالنسبة لمعناه في الحالة التي نحن بصددها الآن: فالسلب في حالة البداهة العقلية أو الجمالية هو «سلب اللب»؛ فالإنسان في الحالتين يكون مسلوباً بمعنى كونه مشدوهاً أو مندهشاً. أما السلب الذي يجمع بين الاتجاه الجمالي والاتجاه إزاء المحبوب، فهو «سلب الإرادة»، ولنترك دوفرين يتحدث بنفسه من خلال النص التالي:

«إن الاتجاه الجمالي والحب لهما - في الواقع - خصائص مشتركة. ومن بين هذه الخصائص ابتداء: تسليمنا بقوة الطرف الآخر ورضوخنا لحقوقه. فالإنسان يكون مسلوباً أمام محبوبه مثلما يكون أمام الموضوع الجمالي، الذي منه ينبغي أن يتعلم ويتلقى كل شيء. فهو يكون لديه قدر ضئيل من القصد [أو النية] في تحسين الموضوع الجمالي، مثلما يكون لديه قدر ضئيل من القصد في تحويل هيئة محبوبه.. إلا أن الشخص الذي لا يكون قادراً على هذا النوع من الإرادة الخيرة، والذي يُعير انتباهاً أكبر لذاته ولخبراته الخاصة، سوف يفتقد الخبرة الجمالية مثلما يفتقد خبرة الحب. فمثل هذا الشخص يهبط بالجمالي إلى مستوى السار، وبالمحبوب إلى مناسبة لسلسلة من المغامرات التي يتظاهر فيها بدور البطل المكتفي بذاته، فهو يكون واقعاً في حب الحب ذاته، لا في حب الآخر. وهذا النوع من الاتجاه يجمع معاً قطبي الأسطورة العاطفية المتمثلين في شخصي دون جوان وتريستان، اللذين يقتسمان أساساً مشتركاً من النرجسية المتمثلة بصورة أكبر أو أقل في التلذذ الخفي الذي ينشأ من اللذة في الحالة الأولى، ومن الألم في الحالة الثانية. وعلاوة على هذا، فإن وهب الذات الذي يتطلبه الموضوع الجمالي من المشاهد، يكون مطلوباً من الفنان المبدع أولاً. فكل إبداع هو فعل من أفعال الحب، ولهذا نسمي حياة هؤلاء الفنانين مهلكة..»(84).

وفي مقابل ذلك، فإننا نلمس أيضاً عند دوفرين خاصية جوهرية يختلف فيها اتجاهنا الجمالي عن اتجاهنا في خبرة الحب: ففي الخبرة الجمالية يكون اتجاهنا موجهاً نحو موضوع، بينما في خبرة الحب يكون اتجاهنا موجهاً نحو شخص. وهذا هو السبب في أن الخبرة الجمالية تنطوي دائماً على معرفة كاملة بموضوعها، فهي تبحث عن موضوعها وتجده في المظهر؛ لأن الموضوع الجمالي يوجد برمته بوصفه مظهراً؛ ولذا فإنه يقدم ذاته إلينا دون تردد، والعقبة الوحيدة في معرفتنا به تأتي من أنفسنا وعدم قدرتنا على النفاذ إليه. وفي مقابل ذلك، فإن المعرفة بشخص آخر لا تكون أبداً

(84) Dufrenne, op. cit., p. 431.

كاملة، لأن الآخر يمكن دائماً أن يختفي ويتنكر أو يكذب.

والحب باعتباره متجهاً نحو شخص يتطلب نوعاً من الوحدة، حيث يشعر المرء في حالة الحب بأنه ظرف لا غنى عنه بالنسبة للشخص أو الطرف الآخر، فكل طرف يحتاج إلى الآخر، ويكون مشغولاً بالكيفية التي بها ينظر إليه. أما في حالة الخبرة الجمالية، فإن الموضوع الجمالي لا يكون في حاجة إلى ولائي؛ لأنه يكون متحققاً على نحو من الكمال، ويكون خالداً، لا أستطيع أن أجرحه أو أمسسه بسوء، ولا حتى يمكنني أن أرد أو أعيد إليه شيئاً مما منحني. ولأن خبرة الحب تكون موجهة نحو شخص نرغب فيه؛ فإنها تتسم دائماً بالتوتر واللاأمان واللايقين؛ لأننا في خبرة الحب نكون على وعي دائم بحرية الآخر الذي نرغب في الاتحاد معه. ولذلك فإن الحب يكون ممزقاً بين إرادة الوحدة والنزوع إلى الاختلاف. ومن خلال هذا التناقض يكون الحب مقضياً عليه بعدم الإشباع الأبدي: فالشخص الذي يكون في حالة حب يرغب في الوحدة ويعارضها في نفس الوقت؛ لأن محصلة الوحدة ستكون نفياً للآخر ولذات المحب. وفي مقابل ذلك، فإن الاتجاه الجمالي لا تشيع فيه هذه المشاعر المتناقضة الممزقة، فالشعور الجمالي لا يعرف مشاعر التوتر واللاأمان التي تكون بمثابة منبهات للحب؛ ولذلك فإنه لا يكون مدفوعاً برغبة التملك أو الاتحاد مع الطرف الآخر؛ لأن الموضوع الجمالي لا يحتاج إلى أية وحدة مع الذات، وهو يبقى دائماً على مسافة منها. ومن هنا يرى دوفرين أن الخبرة الجمالية وإن كانت أقل توتراً وانصهاراً عاطفياً من خبرة الحب، فإنها تكون أيسر وفاء؛ لأنها أقل احتياجاً، وبالتالي تكون أكثر هدوءاً أو سكينة.

* * *

ولا شك أن تحليلات دوفرين السالفة قد كشفت لنا مزيداً من التفاصيل فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين الذات والموضوع في الخبرة الجمالية، سواء من حيث الجانب المعرفي أو الشعوري: فتحليل دوفرين لعلاقة الذات بالموضوع في كل من اتجاهنا الجمالي واتجاهنا إزاء الحقيقي، قد كشف لنا عن أسلوب المعرفة المميز للاتجاه الجمالي، وعن محتوى المعرفة الذي يكون موضوعاً لهذا الاتجاه. كذلك، فإن تحليله لعلاقة الذات والموضوع على مستوى الخبرة الجمالية وخبرة الحب، كشف لنا مزيداً من التفاصيل الدقيقة المميزة لطبيعة الشعور الذي يكون عنصراً جوهرياً في خبرتنا الجمالية.

منظور نقدي

إن الكثير مما يمكن أن يقال عن موضع ومكانة معالجة دوفرين - داخل مجال الإستطيقا الفينومينولوجية - بالنسبة لمعالجتي سارتر وميرلوبونتي، قد قيل من قبل. ولذلك فإننا لا ينبغي أن نطيل النظر في هذه القضية، ويكفي أن نجمل النتائج المتضمنة في ثنايا التحليل السابق. إن دوفرين - كما تبين لنا - كان ناقداً عنيفاً لسارتر وناقداً متعاطفاً لميرلوبونتي؛ وهذا يرجع في حقيقة الأمر إلى أنه كان مستفيداً من ميرلوبونتي إلى حد يفوق كثيراً استفادته من سارتر، سواء على مستوى نظرية المعرفة أو النظرية الجمالية. ومع ذلك، فإنه يتجاوزهما ويتفوق عليهما معاً، حينما نجعل معيار الأفضلية هنا هو مدى وقيمة إسهام كل منهم بالنسبة للبحث الفينومينولوجي في مجال النظرية الجمالية بوجه خاص. فهو من هذه الناحية يتفوق عليهما من عدة وجوه، أهمها: أنه قد نظر إلى الخبرة الجمالية من خلال منظور أشمل، أي بوصفها خبرة مركبة وليست خبرة واحدية البعد، وبذلك كشف عن طبقات مستورة في الخبرة لم يتعرف عليها سارتر أو ميرلوبونتي. وهذا يعني أن دوفرين قد جمع بين سارتر وميرلوبونتي في مركب أو وحدة تتجاوزهما.

ولهذا السبب عينه، يمكن القول بأن دوفرين قد عالج العلاقة بين السطح المحسوس، وبين المضمون التمثلي والتعبيري بشكل أفضل من معالجتي سارتر وميرلوبونتي. ولذلك يقول كايلن: «بعد أن نقد دوفرين سارتر بسبب رؤيته المحدودة جداً للخيال، وميرلوبونتي بسبب رؤيته الواسعة جداً للإدراك الحسي، فإنه قد اضطلع بمهمة إعادة صياغة العلاقة بين وظائف تلك الملكتين كما تقومان بدوريهما في الوعي الجمالي. فمن الناحية الإستطيقية - وبخلاف الناحية الإبستمولوجية - يمكن القول بأن سارتر قد قدم لنا نظرية كثيفة السمك، بينما قدم لنا ميرلوبونتي نظرية ضئيلة السمك»[85]. وفهم هذه الفقرة بشكل كاف يحتاج إلى إيضاح: إن سارتر قدم لنا نظرية محدودة أو ضيقة للخيال على مستوى نظرية المعرفة، لأنه قد وحد بين الخيال واللا واقعي (وهو ما لا يوافقه عليه دوفرين؛ لأن هناك من اللاواقعي ما يكون ممكناً وليس خيالياً). ولكن سارتر عندما ينقل نفس هذه النظرية إلى مستوى النظرية الجمالية، فإن نظريته الجمالية تصبح كثيفة السمك؛ لأنه يجعل دلالة الموضوع الجمالي - باعتباره لا واقعياً متخيلاً - تمتد وراء سطحه المحسوس الواقعي، أي أنه يكثف من عمق دلالة الموضوع الجمالي على حساب سطحه المحسوس. أما ميرلوبونتي فيمكن فهم موقفه على نحو معاكس: فهو على مستوى نظرية المعرفة قدم

(85) Kaelin, An Existentialist Aesthetic, p. 373.

نظرية واسعة في الإدراك الحسي؛ لأنه رأى أن خبرة البدن وحدها قادرة على تعليل وتفسير كل معنى ودلالة. وعندما نقل ميرلوبونتي هذا التفسير إلى مستوى النظرية الجمالية، فإنه جعل نظريته الجمالية ضيقة تماماً؛ لأنه قد اختزل كل دلالة وتعبير الموضوع الجمالي إلى مجرد إدراك حسي لسطحه المحسوس (أي لذلك الجانب من الموضوع الفني الذي يكون حاضراً للبدن)، وهذا يعني أنه قد كثف دلالة وتعبير الموضوع الجمالي على سطحه المحسوس؛ ففقد الموضوع الجمالي كثافته وسمكه وعمقه.

وفي كلتا الحالتين، فإن الخبرة الجمالية ـ مثل موضوعها الجمالي ـ تصبح واحدية البعد. ولهذا رأى دوفرين أن الوصف الفينومينولوجي المخلص هو الذي لا يعمق من الدلالة والتعبير على حساب السطح، ولا يختزل الدلالة والتعبير إلى إدراك السطح، وإنما هو الذي يكشف عن عملية تعميق وتسميك إدراك السطح من خلال الوعي بأبعاد الموضوع الجمالي.

كذلك يمتاز دوفرين على سارتر وميرلوبونتي بشمولية بحثه الذي يغطي ـ من الناحية الكمية ـ أغلب المشكلات والقضايا الجمالية. فسارتر يكرس اهتماماً عابراً للعمل الفني في نهاية دراسته الفينومينولوجية السيكولوجية للخيال (المعنونة باسم الخيالي)، وميرلوبونتي يقدم لنا مقالات متفرقات حول المشكلات الجمالية وصلتها بالتطورات الحديثة في مجال الفن.

بسبب هذه الشمولية، ولأن إنجاردن أيضاً لم يقدم لنا عملاً واحداً يغطي كل هذه المباحث التي تناولها بحث دوفرين، رأى بعض الباحثين أن بحث دوفرين هو ثمرة وامتداد واكتمال للاكتشافات السابقة في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية. ولهذا يقول إدوارد كيزي مترجم كتاب دوفرين:

«إن كتاب فينومينولوجيا الخبرة الجمالية هو ـ باختصار ـ أشمل وأكمل كتاب ظهر في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية»[86]. وهو يصرح باتفاقه في هذا مع المؤرخ الرائد للفينومينولوجيا هربرت شبيجلبرج الذي يقول: «إن كتاب دوفرين وفينومينولوجيا الخبرة الجمالية ـ الذي ظهر في جزأين سنة 1953 ـ هو العمل الضخم الثاني الذي يظهر بالفرنسية حاملا اسم الفينومينولوجيا، لا يسبقه في هذا إلا كتاب ميرلوبونتي فينومينولوجيا الإدراك الحسي. وهو ليس فقط أضخم إنجاز، وإنما أيضاً أعمق إنجازات الحركة الفينومينولوجية أثراً في مجال الإستطيقا حتى الآن»[87]. ويردد

---

(86) See: the translator's Foreword to «**The Phenomenology of Aesthetic Experience,**», p. XXI.
(87) Spiegelberg, **The Phenomenological Movement,** Vol. II., p.579.

شبيجلبرج نفس المعنى في صفحة تالية قائلاً: «ليست هناك دراسة فينومينولوجية في مجال البحث الإستطيقي السابق على كتاب دوفرين، تضارع كتابه من حيث بعد النظر والشمولية معاً»[88].

وإن المرء ليعجب أن تصدر مثل هذه الأقوال الحماسية عن باحثين كبيرين متخصصين في البحث الفينومينولوجي. فمثل هذه الأقوال تصدق فقط حينما نكون بصدد تقييم معالجة دوفرين بالنسبة لمعالجتي سارتر وميرلوبونتي؛ لأن معالجة دوفرين ـ كما أكدنا على ذلك مراراً ـ تتجاوزهما مضموناً وشكلاً، أعني عمقاً وكماً. ولكن هذا القول لا يمكن تعميمه بحيث يشمل موقف إنجاردن:

فمن حيث عمق البحث ودقته من الناحية الفينومينولوجية؛ فإن دوفرين لا يتجاوز إنجاردن، بل إننا نستطيع أن نقول ـ كما سوف نرى فيما بعد ـ إن عمق ودقة دوفرين في صياغته لمبحثه قد استقاهما من إنجاردن، رغم أن أعمال إنجاردن لا تحمل اسم الفينومينولوجيا كعنوان لها! وأما من حيث الشمولية المقصودة في بحث دوفرين، فهي شمولية كمية لا يصح ـ وإن كانت لها قيمتها ـ أن نتخذها معياراً نزن به قيمة البحوث من الناحية الفينومينولوجية. وحتى إذا نظرنا إلى إنجاردن من هذه الناحية، لوجدنا أن إسهامه في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية قد تمثل في أربعة أعمال ضخمة مسهبة متكاملة؛ ولذا يقول أحد الباحثين:

«إن إسهام رومان إنجاردن في مجال الفينومينولوجيا الفلسفية يتضمن مساحة هامة تغطي مشكلات علم الجمال»[89]. حقاً إننا لا نجد لدى إنجاردن عملاً واحداً يستوعب كل المباحث التي جمعها دوفرين في كتابه، ولكن هذا نفسه هو سر عمق وشمولية إسهامه في مجال البحث الجمالي الفينومينولوجي، وليست نقيصة فيه: فمرجع هذا هو أن إنجاردن قد رأى أن البحث الفينومينولوجي للمشكلات الجمالية لا يمكن أن يستوعبه عمل واحد. فالخبرة الجمالية ـ فيما يرى إنجاردن[90] ـ لها هيكل أو بنية عامة، ومع ذلك فإن هناك تنوعات ومراحل خاصة لمسار هذه الخبرة تتحدد وفقاً لنمط العمل الفني الذي تبدأ منه هذه الخبرة، فهناك اختلافات وتنوعات تحدث داخل الخبرة نفسها حينما يكون موضوعها عملاً تصويرياً وحينما يكون موضوعها عملاً أدبياً؛ ولهذا كرس إنجاردن للعمل الفني الأدبي والخبرة به مؤلفين ضخمين يفوق حجمهما مؤلف دوفرين ـ بجزئيه ـ الذي كرسه للخبرة بالعمل الفني بوجه عام.

---

(88) Ibid., p. 580.

(89) Teddy Brunius, The Aesthetics of Roman Ingarden; in **«Philosophy and Phenomenological Research»**, Vol. 30 (xxx), No. 4 (june 1970), p.590.

(90) Roman Ingarden, Aesthetic Experience and Aesthetic object; in **«Philosophy and Phenomenological Research»**, Vol. XXI, No. 3.

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن المسار الذي يسير عليه إنجاردن في تحليله للخبرة الأدبية هنا ـ والتي تشبه من حيث هيكلها وبنيتها الخبرة الجمالية عموماً ـ هو نفس المسار الذي اتخذه دوفرين في تحليله للخبرة الجمالية بوجه عام. فهو يخصص الجزء الأول من مؤلفه لمعالجة الموضوع الجمالي والعمل الفني، والجزء الثاني لمعالجة الخبرة الجمالية، على نفس النحو الذي به كرس إنجاردن مؤلفاً كاملاً للعمل الفني الأدبي، وآخر للمعرفة بالعمل الفني الأدبي. بل إن تحليل دوفرين لبنية العمل الفني يعمل على تعميق كثافته وراء سطحه المحسوس، وهذه العملية كما لاحظ كايلن بشكل عابر «ليست بدون قرابة لتلك العملية التي وصفها إنجاردن، والذي يميز أربع طبقات داخل الموضوع الفني الأدبي»[91]. ولكن هذا التشابه لا ينبغي أن نلحظه بشكل عابر؛ لأن هذا التشابه نفسه ليس عابراً، وإنما هو تشابه كان نتاجاً لتأثر دوفرين بإنجاردن في مسائل جوهرية تتعلق ببنية بحثه نفسه، الذي تتحدد فيه الخبرة وفقاً لبنية الموضوع الجمالي، وتمييزه بين العمل الفني والموضوع الجمالي، ورؤيته للعمل الفني بوصفه الأساس الذي يقوم عليه الموضوع الجمالي، واستبعاده للنفسانية من البحث الجمالي من خلال استبعاد البحث في العملية الإبداعية، واستبعاد تفسير الخبرة الجمالية عن طريق فكرة المتعة الجمالية... الخ، ولقد استمد دوفرين كل هذا من إنجاردن، خاصة إذا علمنا أنه كان على معرفة جيدة بكتاباته. حقاً إن دوفرين ينتقد إنجاردن في بعض المواضع، إلا أن نقده كان يدور حول مسائل هامشية، وكان يجانب الصواب أحياناً، وكأنه كان يريد من خلال هذا النقد أن يوحي باختلافه عن إنجاردن، خاصة وأنه لا يصرح بدينه له! وكل هذا سوف يتضح عندما نتناول إنجاردن.

ولسنا نزعم بذلك أن دوفرين هو نسخة مكررة من إنجاردن، بل إن ما نريد أن نؤكد عليه فقط هو **أن الجانب الفينومينولوجي في مبحث دوفرين** كان مستمداً ـ من حيث بنيته أو صورته العامة التي يتخذها ـ من إنجاردن.

ولكن.. ألا يعني هذا ضمناً أننا نعتقد في وجود جانب آخر «لا فينومينولوجي» في مبحث دوفرين؟ بلى.. إن هذا هو بالضبط ما نريد أن نصل إليه.

* * *

الحقيقة أن مصادر دوفرين لم تكن كلها فينومينولوجية، فهو ـ كما لاحظ كايلن ـ قد اقتبس من كتاب عديدين لم يكونوا كلهم آخذين برؤية فينومينولوجية، من أمثال: سوريو وليفناس وآلان وكانط وهيدجر، وهو يستخدم نصوص سارتر وميرلوبونتي بهدف استيعاب نظريتيهما داخل الإطار العام لنظريته[92]. وهذا يعني أن الإطار العام

(91) Kaelin, An Existentialis Aesthetic, p. 373.

(92) Ibid., pp. 359 - 360.

لنظرية دوفرين كان يتجاوز المنظور الفينومينولوجي الخالص، إلى منظور آخر لا فنومينولوجي؛ ولذلك يقول ماجليولا: «إن عنوان كتاب دوفرين هو تسمية خاطئة لأنواع متباينة؛ لأن الجزء الأول والثالث هما فقط ما يتصفان بالطابع الفينومينولوجي. أما الجزء الرابع فإنه يعد كانطياً إلى حد كبير. (وهناك أيضاً اعتماد ملحوظ على هيجل)»[93].

هذا الجانب اللافينومينولوجي من نظرية دوفرين - والذي يتمثل بوجه خاص في الجزء الرابع من مبحثه المعنون باسم «نقد الخبرة الجمالية» - قد استبعدناه عندما ناقشنا نظريته. وليس هذا الجانب منفصلاً عن نظريته الجمالية أو مجرد تذييل لها، بل كان تطويراً وامتداد لنظريته الجمالية، وتمهيداً - في نفس الوقت - لمشروع فلسفي أوسع. ولذلك ينبغي أن نشير بإيجاز لهذا الجانب من نظرية دوفرين، لنرى كيف كان بمثابة امتداد وتطوير لنظريته خارج أغراض البحث الفينومينولوجي.

لقد رأينا أن تحليل دوفرين الفينومينولوجي للخبرة الجمالية يقوم على التمييز بين الموضوع المدرك والذات المدركة، دون أن يعني ذلك انفصالهما، وإنما ارتباطهما في علاقة تبادلية. ولكن دوفرين في الجزء الرابع يرى أن التصالح التام بين الذات والموضوع في وحدة واحدة ليس فيها تمييز بينهما، يتكشف لنا من جهة البعد الترانسندنتالي أو القبلي للخبرة. فما هو معنى القبلي thea priori هنا؟ يجيب دوفرين: «إن القبلي هنا ينبغي أن يؤخذ بالمعنى الكانطي بوجه عام: فمثلما أن الحساسية والفهم يكونان شرطين قبليين وفقاً لهما يعطى موضوعاً ما أو يتم التفكير فيه، كذلك فإن القبلي الوجداني the affective a priori يمدنا بالشروط التي وفقاً لها يمكن الشعور بعالم ما»[94]. إن القبلي في الموضوع الجمالي هو الذي يمكن أن نشعر به في خبرتنا بالموضوع، فالخاصية الوجدانية في الموضوع الجمالي ليست فحسب هي الطابع المميز له، ولكنها تؤسس constitutes عالمه التعبيري، والتأسيس بهذا المعنى يعني أن هذه الخاصية الوجدانية يكون لها وضع أو حالة «قبلية». ولأن القبلي الوجداني يكون قادراً على تأسيس عالم، فإن دوفرين يسميه «القبلي الكوني» the cosmo-logical a priori. ولكن الذات بدورها تكشف عن جانب قبلي أيضاً: فالبنية القبلية للعالم التعبيري - أي تلك الخاصية الوجدانية للموضوع - لا يمكن للذات أن تفهمها أو تحيط بها، إلا إذا كانت تمتلك من قبل مقولات وجدانية قبلية affective categories هي التي تسمح لها بالشعور أو التعاطف مع الخاصية الوجدانية القبلية للموضوع،

---

(93) Magliola, **Phenomenology and Literature,** p.142.

(94) Dufrenne, the **Phenomenology of Aesthetic Experience,** p. 437.

وبأن تميزها بوصفها خاصية لها طابع معين، وهذه المقولات القبلية، هي من قبيل «المأساوي» the tragic، أو «الجليل» the sublime . . . الخ . ومعرفتنا بهذه المقولات تكون معرفة قبلية الطابع، فنحن نمتلكها بشكل مسبق: «. . فتماماً مثلما أننا نعرف المكان قبل أن يتم تفسيره في الهندسة، فإننا تكون لدينا بالضرورة معرفة ما بالقبليات الوجدانية قبل أن تتكشف لنا بواسطة الشعور. فنحن نكون قادرين على الشعور بالطابع المأساوي في أعمال راسين، وبالطابع الشجوني في بيتهوفن، وبطابع السكينة في باخ؛ فقط لأننا نمتلك فكرة سابقة على الشعور العياني بالطابع المأساوي والشجوني وطابع السكينة. وهذا يعني أننا نكون لدينا فكرة عما سوف نسميه من الآن فصاعداً بالمقولات الوجدانية»[95]. هذا الجانب القبلي المتمثل في المقولات الوجدانية للذات يعد هاما بالنسبة لمجمل وجود الذات، ولذا يسميه دوفرين «القبلي الـوجودي» the existential a priori (ومن هنا يرى دوفرين أنه يمكن تأسيس إستطيقا خالصة على المعرفة القبلية بالمقولات الجمالية).

وحيث أن هذه المعرفة القبلية (المقولاتية) من جانب الذات تكون بدورها معرفة بالقبلي في جانبه الموضوعي، أي في تجسداته الكونية cosmological embodiments، فإنه تكون هناك رابطة باطنية بين الذات ومضمون خبرتها، رابطة يصبح فيها «القبلي الكوني والقبلي الوجودي شيئاً واحداً». هذه الرابطة بين العالم والإنسان هي ما يسميه دوفرين «القبلي» الذي يكون سابقاً على تعبير الموضوع وعلى شعور الذات، فهو الذي يجعلهما ممكنين. ودوفرين يواصل تطوير فكرته ليبين لنا أن هذه الوحدة يمكن أن ننظر إليها على مستوى أوسع، هو المستوى الأونطولوجي، أي على مستوى الخبرة الإنسانية بوجه عام وليس الخبرة الجمالية فحسب، وهذا هو المبحث الذي عالجه في كتابه «فكرة القبلي» The Notion of the A priori. وهكذا رأى دوفرين أن القبلي يكون طابعاً مميزاً للوجود ذاته الذي يكون سابقاً على الذات والموضوع، والذي يجعل قرابتهما ممكنة. وبذلك يطور مفهوم القبلي من خلال رؤية هيدجرية:

إن الذات تضفي المعنى على الواقعي من خلال الفن، ولكن هذا المعنى يكون ـ في وقت واحد ـ موضوعياً قبلياً pre - objective وذاتياً قبلياً pre - subjective. فالمعنى ـ باختصار ـ هو الوجود، والوجود هو الذي يرغم الإنسان على نطق المعنى. وهكذا يرى دوفرين أن الدلالة الأونطولوجية للفن تعني: «إن الجوانب الكونية والوجودية للقبليات الوجدانية تتأصل في الوجود، أي أن الوجود هو حامل المعنى

(95) Ibid., p. 464.

الذي يطبعه الوجود على الواقع، ويرغم الإنسان على نطقه»[96].

ولا شك أن القارىء لهذا الجزء من كتاب دوفرين، سوف يشعر بنقلة فجائية هائلة، فبعد أن كان القارىء يحيا داخل عالم الموضوع الجمالي وداخل عالم الخبرة به، أصبح الآن يحيا داخل عالم دوفرين نفسه. وبعد أن كانت معالجة دوفرين تقوم على الوصف، أصبحت تقوم الآن على التفسير الذي يعتمد على فروض مسبقة. وبعد أن كانت معالجته داخل حدود الفينومينولوجيا، أصبحت الآن داخل حدود الأونطولوجيا الخالصة، برغم دعواه أن الأونطولوجيا ما زالت مرتبطة بالفينومينولوجيا.

وما يدعو للدهشة أن شبيجلبرج الذي قرَّظ كتاب دوفرين باعتباره أفضل ما قُدِم في مجال الاستطيقا الفينومينولوجية، هو نفسه الذي صرح بأن هذا الجزء من كتاب دوفرين - بالإضافة إلى الجزء الثاني الذي يحلل فيه العمل الفني على غرار الإستطيقا التقليدية - لا يعد فينومينولوجياً بالمعنى الدقيق. وهو يرى أن دوفرين هنا قد تجاوز الفينومينولوجيا بما هي كذلك، وأن اهتمامه النهائي كان هو الأونطولوجيا»[97].

ولا شك أن فكرة القبلي عند دوفرين - حينما ننظر إليها في إطارها الواسع - تخرج عن إطار المشروع الفينومينولوجي، رغم دعاوي دوفرين. فلقد رأى دوفرين أن مفهومه عن القبلي هو تطوير للمشروع الفينومينولوجي؛ لأنه يكفل الخلاص من ثنائية الذات والموضوع التي لم تنجح الفينومينولوجيا في القضاء عليها أبداً. وهكذا، فإن وحدة الذات والموضوع تتأصل في القبلي الذي يكون سابقاً عليهما معاً، ولكن الحقيقة أن الفينومينولوجيا من أخص خصائصها أنها تُبقي على الذات والموضوع باعتبارهما متميزين ومتصلين في نفس الوقت، وهي تسعى إلى تجاوز ثنائية الذات والموضوع من خلال تحقيق وحدة واتصال بينهما داخل الخبرة لا خارجها. وهذا هو ما فعله دوفرين نفسه في الجانب الفينومينولوجي من نظريته الذي أكد على فكرة العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع، ولكنه عندما انحرف إلى فكرته عن القبلي، فإنه بذلك راح يبحث عن وحدة بين الذات والموضوع في إطار سابق على الخبرة ذاتها، وفي هذه الحالة فإنه لا تكون هناك إمكانية لقيام معرفة سوى معرفة بالقبلي نفسه، حتى إذا كانت هذه المعرفة ممكنة!! إن الفينومينولوجيا تبحث عن وحدة الذات والموضوع في خبرة سابقة على التجريب، أي في خبرة تأملية انعكاسية، وربما تبحث عنها في خبرة سابقة على التأمل الانعكاسي ذاته (كما هو الحال في خبرة البدن)، ولكنها لا تبحث عنها أو تتطلع إليها في إطار سابق على الخبرة ذاتها. ومن

(96) Ibid., p. 539.

(97) Spiegelberg, The Phenomenological Movement, Vol. II. p. 583.

حق دوفرين آن يطور مبحثه ما شاء أن يطوره، ولكن ليس من حقه أن يفرض علينا هذا التطوير باسم الفينومينولوجيا، إذا كان ثمة ما يخالف مبادئها.

وكل هذا يقودنا إلى دعوى دوفرين بإمكانية قيام إستطيقا خالصة pure aesthetics، كنسق كامل من المقولات الجمالية يُؤسَّس على معرفة بالقبليات الوجدانية، فإلى أي حد يمكن قيام مثل هذا العلم؟ الحقيقة أن إمكانية قيام إستطيقا خالصة يبقى أمراً مشكوكاً فيه، ودوفرين نفسه قد بين لنا أن المقولات الجمالية القبلية ليست محددة وصارمة مثل المقولات القبلية المتعلقة بالهندسة أو الطبيعة التي تعرف بطريقة قبلية. ورغم أنه يقبل المقولات الجمالية عند اتين سوريو Etiénne Souriau (مثل السامي والجليل والعاطفي.. الخ) فإنه ينظر إلى هذه المقولات بطريقة قبلية وليست بعدية كما هو الحال مع سوريو، ولكنه في نفس الوقت يرى أن القبلي يتكشف في البَعدي. فهناك تجدد أصيل في الأشكال المتتابعة التي يتخذها الفن، أي في البُعد البَعدي للفن dimension art's a posteriori، وظهور أشكال جديدة يوقظ معرفة افتراضية أو كامنة في الذات، وبذلك يتمم البعدي القبلي. ولكن تفسير دوفرين هنا يثير تساؤلات عديدة تطرح نفسها بلا إجابة، من قبيل: كيف يتكشف القبلي في البعدي؟ وما الذي يكشف عنه؟ وما الذي يتكشف؟ ولقد حاول دوفرين أن يجيب على هذه التساؤلات من خلال بحثه التالي عن «فكرة القبلي» الذي يتناول فيه تصنيف الأنماط الرئيسية للقبلي وأساليبها في الظهور. ولكن هدف دوفرين النهائي هو بيان وضع الذات الإنسانية على مستوى واحد مع الطبيعة والتاريخ، ومع العالم. وهذا كله لا يكشف لنا عن إمكانية تأسيس إستطيقا خالصة على مقولات قبلية، وإنما أقصي ما يمكن أن تكشف عنه هذه التفسيرات هو رؤية للفن بوصفه أحد التجسدات البعدية للقبلي، أي تجليات يتكشف فيها القبلي، وفي هذه الحالة فإننا سوف نتحول من الإستطيقا إلى الأونطولوجيا، وستكون الإستطيقا **الخالصة هي الإستطيقا الخالصة من موضوعها!!** إن الإستطيقا الخالصة ليست هي التي تعكف على دراسة مقولات قبلية، وإنما هي المتحررة من هذه المقولات ومن كل فروض مسبقة، أي سابقة على تحليل ووصف موضوعها كما هو معطى في الخبرة. وحتى دوفرين في مؤلفه عن الشعر Le Poétique (1963) يسير في نفس الاتجاه الذي كشف عنه مؤلفه «فكرة القبلي». فهو في هذا الكتاب لا يناقش الشعر في ذاته بقدر ما يناقش «الحالة الشعرية» poetic state التي يوجدها الشعر. والخبرة الجمالية هنا تتجاوز الموضوع الجمالي وعالمه إلى نوع من الخبرة بالطبيعة: فالطبيعة تحاول أن تعبر عن ذاتها، وهي تخاطبنا أولاً من خلال صورة متخيلة أولية مثل الماء والسماء والظلال والليل، فهذه الصور المتخيلة الأولية تتجسد في الفن، الذي يصبح معبراً عن الطبيعة، فكل فن يعبر عن الطبيعة، ولكن الطبيعة تعبر عن ذاتها. والفن يعبر عن الطبيعة باعتبارها الأصل الذي ينشأ منه ويتأسس

عليه العالم والإنسان. وبهذا فإن الطبيعة تكون هي القبلي السابق على كل قبلي the apriori of the a priori، والذي يربط بين الإنسان والعالم على مستوى واحد.

* * *

وكل هذا يكشف بوضوح عن أن دوفرين قد بدأ ينحرف عن الفينومينولوجيا إلى الأونطولوجيا ابتداء من الجزء الرابع من مؤلفه «فينومينولوجيا الخبرة الجمالية». ولذلك فإن إسهامه في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية يتمثل في ذلك الجانب الفينومينولوجي الخالص في كتابه الرئيسي فقط.

وعندما نقول «الجانب الفينومينولوجي **الخالص** من نظريته»، فإننا نعني ذلك الجانب من نظريته الجمالية الخالص لوجه الفينومينولوجيا لا الأونطولوجيا، دون أن يعني ذلك أن هذا الجانب **يخلص** تماماً من كل نقد يمكن أن يثار من داخل الفينومينولوجيا ذاتها:

إن تحليل دوفرين لمستوى التمثل والخيال يثير إشكالات عديدة:

فدوفرين - فيما يرى كايلين - قدم لنا تفسيراً عقلياً ترانسندنتالياً للخيال على غرار كانط، فإذا كان التخيل يجهز الموضوع للتأمل، فإن ذلك يعني أن الخيال الترانسندنتالي يتصور مسبقاً الفعل التجريبي ويجعله ممكناً. وبذلك فإنه لم يجعل الوعي معطى مع موضوعه في التجربة كما يفعل الفينومينولوجيين، وجعل الوعي مفترضاً مسبقاً في كل فعل تجريبي واع. وبذلك فإنه قد أعاد إدخال الفروض المسبقة إلى فلسفة بلا فروض مسبقة من الناحية الاعتبارية[98]. كذلك فإن دوفرين في وصفه للتمثل قد خلط بين مستويين من التمثل: فهو عندما يذهب إلى القول بأن الكاتدرائية أو المقطوعة الموسيقية تمثل ذاتها، حتى وإن كانت لا تمثل أي موضوع آخر، فإنه لا يكون هناك تمييز في هذه الحالة بين التمثيل الذاتي self - representing وبين الموضوعات التمثيلية الأخرى representing objects[99]. أي أن دوفرين ببساطة لم يفرق بين معنى التمثيل حينما يكون تمثيلاً ذاتياً كما هو الحال في المعمار، وبين التمثيل حينما يكون تمثلاً لموضوعات خارجية كما هو الحال في الأدب مثلاً.

وفي اعتقادي أن القصور الرئيسي في وصف دوفرين لمستوى التمثيل، يرجع إلى تقليل حجم الدور الذي يؤديه التمثل والخيال من خلال اختزال سمك طبقة الموضوعات المتمثلة في بنية الموضوع الجمالي؛ فهذه الطبقة مشدودة في جانب منها

(98) Kaelin, **An Existentialist Aesthetic,** p. 384 f.

(99) Ibid., p. 382.

إلى مظهر الموضوع ومن الجانب إلى الآخر إلى التعبير والشعور: واختزال سمك طبقة الموضوع المتمثل لحساب مظهر الموضوع، هو الذي يتيح له أن يقرب بين مفهوم التمثل في الفنون التشكيلية واللاتشكيلية؛ وبالتالي تقل فاعلية الخيال في تمثل الموضوعات. فالخيال الذي يتمثل موضوعه هو ما يتم إخماده في الإدراك الجمالي على حد قول دوفرين. ولكن مثل هذه المقامرة ـ التي لم يتورط فيها إنجاردن ـ قد تكون أمراً مسموحاً في حالة الفنون التشكيلية لا الأدب، ولذلك يقول ماجليولا: «إن قليلاً من أصحاب النظريات الأدبية ممن على مستوى رفيع، سوف يكونون على استعداد لأن يسلموا بوجهة نظر دوفرين فيما يتعلق بالأدب»[100].

ومن ناحية أخرى نجد دوفرين يقلل سمك طبقة الموضوع المتمثل لحساب طبقة التعبير الذي يكون تجسيداً لشعور الفنان. وهذا يبدو بوضوح عندما يذهب إلى القول بأن مسيح روا ليس تمثلاً للمسيح، وإنما هو شعور مجانس لشعور روا بالعالم بوجه عام. ولكن هذا القول من جانب دوفرين يثير ـ فيما يرى كايلن[101] ـ إشكالاً منهجياً؛ لأن تفسير المستوى الثاني (التمثل) سوف يكون في هذه الحالة متوقفاً على الوصول من قبل إلى المستوى الثالث (الشعور). وإذا كان الأمر كذلك، فإن نفس الشعور يمكن تمثله بدون ظهور المسيح كموضوع على الإطلاق، أي سيكون من الممكن القول بأن روا قد صور نفس الشعور بطريقة لا موضوعية، ماراً من المعالجة اليدوية للون والخط مباشرة إلى التعبير، دون أن يقدم لنا صورة المسيح التي من الواضح تماماً أنه قد رسمها بالفعل. إن اختزال تمثل المسيح إلى مجرد أسلوب أو وسيلة للتعبير، لا يعني صرف النظر عن المسيح كلية. فلكي نفهم مسيح روا، فإننا يجب أن نرى المسيح.

ودوفرين عندما يصف الموضوع الجمالي بأنه «شبه ذات»، فإنه يعبر بمصطلحات «شبه ميتافيزيقية» عما يمكن التعبير عنه بلغة الحس المشترك، وهو أن الموضوع الجمالي يكون معبراً بذاته عن أي شيء يكون معبراً عنه فيه. ولكن أهداف دوفرين كانت أبعد من هذا المعنى، فهو قد أراد أن يكثف طبقة التعبير باعتبارها ذروة العمل الفني، إلى حد أنه ينسب إلى الموضوع شعوراً خاصاً مستقلاً. وهو قد افرط في التأكيد على هذه الخاصية، حتى أننا كنا نشعر أحياناً بأن فاعلية المشاهد تكاد تختفي، بحيث يصبح دوره هو خضوع أو انفتاح على شعور الموضوع الجمالي. وهذا يعني ضمناً قلباً لفكرة القصدية؛ لأننا في هذه الحالة سوف ننسب الفعل القصدي للعمل، ونجعل من المدرك موضوعاً قصدياً، فالموضوع في هذه الحالة هو الذي

(100) Magliola, **Phenomenology and Literature**, p.158.

(101) Kaelin, op. cit., p. 383.

يقصدنا، تماماً مثلما أن الوجود يقصدنا عند هيدجر.

ولا شك أن مقارنة دوفرين للاتجاه الجمالي بكل من الاتجاه إزاء الحقيقي والاتجاه إزاء المحبوب، كانت تنطوي على استبصارات قوية ألقت الضوء على خصائص الاتجاه الجمالي؛ إذ كشفت عن مزيد من التفاصيل فيما يتعلق بطابعه المعرفي والشعوري. ولكن إذا كان دوفرين قد كشف لنا ـ مثل إنجاردن ـ عن طبيعة الحقيقة التي تمثل محتوى معرفتنا الجمالية باعتبارها حقيقة ميتافيزيقية حدسية، فلماذا لم يعالج دوفرين الحقيقة الميتافيزيقية في تحليله البنيوي بوصفها عنصراً جوهراً يدخل في تركيب العمل الفني؛ وبالتالي يُشكل لحظة أساسية في بنية الإدراك الجمالي؟ إن ما أغفله دوفرين هنا هو بدقة ما حرص إنجاردن على تأكيده. وبالإضافة إلى ذلك، فإن إنجاردن يتناول الاتجاه الجمالي من خلال دراسة مقارنة يمتد التحليل فيها إلى ما هو أبعد من تحليلات دوفرين: فعلاوة على أنه يقارن التنوعات التي تحدث في الاتجاه الجمالي تبعاً لتنوع الموضوعات الجمالية في الفنون المختلفة، فإنه أيضاً يقارن الاتجاه الجمالي بالاتجاهات الأخرى التي يمكن أن تتخذ إزاء نفس الموضوع الجمالي.

وليس المقصود من كل هذا أن نقلل من قيمة إسهام دوفرين، فلقد سلمنا بهذه القيمة من قبل، وبينا المواضع التي يتفوق فيها على سارتر وميرلوبونتي، وما نود أن نؤكد عليه الآن هو أنه إذا كان دوفرين قد استمد بعض محتوى نظريته من ميرلوبونتي، فإنه قد استمد الإطارات المنهجية للجانب الفينومينولوجي لنظريته من إنجاردن. ولأن نظرية دوفرين قد تجاوزت هذا الجانب الفينومينولوجي الخالص إلى أونطولوجيا لافينومينولوجية، فإن معالجة إنجاردن تبقى هي نموذج التحليل الفينومينولوجي الخالص.

الباب الرابع
رومان انجاردن:

نموذج التحليل الفينومينولوجي
الخالص للخبرة الجمالية

تمهيد في:

موضع انجاردن على خريطة البحث الفينومينولوجي

إن المحاولات السابقة في تطبيق المنهج الفينومينولوجي، في نطاق الخبرة الجمالية، كان تطورها الفكري متوافقاً مع تطورها الزمني (رغم أنها من حيث المنظور الزمني الواسع تعد متزامنة). فلقد رأينا أن كل محاولة لاحقة كانت تسهم بالفعل وتستفيد في نفس الوقت من المحاولة السابقة؛ ولذلك كانت محاولة ميكيل دوفرين هي أكثر هذه المحاولات كمالاً وأوفرها خصوبة، وكانت تمثل ذروة الإستطيقا الفينومينولوجية كما تم التعبير عنها في فرنسا.

وإذا كان التطور الفكري في هذه المحاولات متوافقاً مع التطور الزمني، فإن هذه القاعدة سوف تشذ هنا. لأن إسهام إنجاردن(*) في مجال الإستطيقا الفينومينولوجية كان سابقاً على هذه المحاولات جميعاً (وإن كان قد استمر بعدها)، ومع ذلك فإنه يبقى أهمها، وأشدها صرامة والتزاماً بالمنهج الفينومينولوجي؛ فإسهام إنجاردن هنا هو الإسهام الوحيد الخالص تماماً للفينومينولوجيا: فأصحاب المحاولات

(*) ولد في كراكوف Cracow (1893 - 1970)، ودرس الفلسفة والرياضيات بألمانيا على يد هوسرل. ورغم اختلافه مع أستاذه هوسرل، فإنه كان يحظى لديه بمكانة رفيعة وتقدير جم. ولم يشاركه هذه المكانة من تلاميذ هوسرل سوى هيدجر في فترة معينة. حصل على رسالة الدكتوراه من جامعة فرايبورج Freiburg سنة 1918 عن «الحدس والعقل عند هنري برجسون intuition und In-tellect bei Henri Bergson وحصل على الأستاذية في الفلسفة في لفوف Lvov سنة 1933. وكان يعد شيخ الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

السابقة كان كل منهم مشغولاً بمشروعه الخاص أكثر من انشغاله بالمشروع الفينومينولوجي في ذاته؛ ولذلك كان التحليل الفينومينولوجي يتم تكييفه أحياناً وفقاً لأغراض خاصة كما تجلى ذلك بوضوح عند هيدجر، أو كانت تفسده فروض أونطولوجية مسبقة كما رأينا عند سارتر، أو كان ينحصر في نطاق معين كالإدراك الحسي عند ميرلوبونتي، أو كان يتم تجاوزه إلى أونطولوجيا لا فينومينولوجية كما كان الحال عند دوفرين.

وليس معنى ذلك أن إنجاردن كان مردداً لتعاليم الفينومينولوجيا كما أرساها هوسرل، أو كان مجرد موظِّف لهذه التعاليم، ولم يكن له مشروعه الفلسفي الخاص به. ولكن مشروعه الخاص كان هو الفينومينولوجيا ذاتها: فلقد عكف إنجاردن ـ منذ البداية ـ على المنهج الفينومينولوجي ذاته يصلح وجوه القصور فيه، فإسهامه النقدي هنا كان بمثابة ثورة من داخل الفينومينولوجيا، ومن هذه الناحية يمكن أن ننظر إلى إسهامه باعتباره «فينومينولوجيا للفينومينولوجيا»، ولذا تصف آنّا تريزا تيمنيثكا موضع أستاذها إنجاردن داخل السياق الفينومينولوجي على النحو التالي:

«إن مشروع إنجاردن الفلسفي هو ـ في وقت واحد ـ استمرار لخط التفكير الذي افتتح مساره هوسرل، وثورة داخل نفس مبادىء هذه الفلسفة. فمن حيث أن إنجاردن يواصل المهمة التي عيَّنها هوسرل، ويطبق الأدوات التي استخدمها، فإن إنجازه الفلسفي يكشف عن إخلاص فريد للمشروع الأصلي لإعادة تشييد الفلسفة. ومن هذه الناحية، فإن فلسفة إنجاردن تكون حقاً أكثر قرابة للنظرية الكلاسيكية لمؤسس الفينومينولوجيا من أي بحث فلسفي آخر ينبثق من نفس المصدر. ولكن إنجاردن أيضاً يؤسس الفينومينولوجيا بأسلوب جديد، ومن ثم فإنه يقتفي خطوط البحث برمته مرة أخرى»[(1)].

إن إسهام إنجاردن للمنهج الفينومينولوجي قد تمثل في نقد الحدود الترانسندنتالية لهذا المنهج (المثالية الترانسندنتالية ـ الرد والتأسيس الترانسندنتالي)، وتقديم أساس منهجي راسخ يمكن أن يرتكز عليه البحث الفينومينولوجي. ورغم أن إسهام إنجاردن النقدي كان إيجابياً، فإن جهوده لم تتوقف عند حدود هذا الجانب النقدي، بل امتدت إلى تقديم نماذج تطبيقية تعضد هذا الاتجاه النقدي، وتظهره بصورة عيانية، وخاصة في مجال الإستطيقا. وهنا ينبغي أن نتوقف قليلاً لنلقي الضوء على أهم إنجازات إنجاردن في مجال الفكر الفينومينولوجي بوجه عام، وفي مجال الإستطيقا

---

(1) Anna - Teresa Tymieniecka, «Beyond Ingarden's Idealism - Realism Controversy with Husserl: The New Contextual Phase of Phenomenology». in **Analecta Husserliana, Vol. IV.** (Ingardeniana), p.247.

الفينومينولوجية بوجه خاص، لننتقل بعد ذلك إلى مناقشة القضية المحورية التي تميز موقف إنجاردن عن موقف هوسرل، والتي تعد أساساً يقوم عليه التحليل الفينومينولوجي عند إنجاردن:

* * *

لقد كرس إنجاردن إنجازاته الفكرية لإثراء البحث الفلسفي الفينومينولوجي في قطاعات عديدة شملت نظرية المعرفة، ومبحث الوجود، ومبحث القيم بوجه عام axiology، والإستطيقا بمعناها الدقيق:

فكتب في نظرية المعرفة «عن مكانة نظرية المعرفة في نسق الفلسفة» Über die Stellung der Erkenntnistheorie im System der Philosophie (نُشِر بالألمانية سنة 1925). ونَشَر في الكتاب السنوي للفلسفة والبحث الفينومينولوجي دراسته «ملاحظات حول مشكلة المثالية - الواقعية» Bemerkungen zum Problem Idealismus - Realismus (سنة 1929).

ومن أهم إسهاماته في مجال الأونطولوجيا كتابه «جدل حول وجود العالم» Der Streit um die Existenz der Welt (نُشِر أولاً بالبولندية في جزأين سنتي 1947 - 1948، وترجم إلى الألمانية في ثلاثة أجزاء سنتي 1964 - 1965).

كذلك تجلى إسهام إنجاردن الفينومينولوجي في دراساته عن القيم، التي كانت بمثابة بحث عن بداية جديدة تهدف إلى تأسيس وصياغة المشكلات الأولية المتعلقة بماهية القيم وأسلوب وجودها وتصنيفها، قبل صياغة أية نظريات فلسفية عنها، وفي هذا الصدد تقول إحدى الباحثات البولنديات في معرض دراستها عن فلسفة القيم عند إنجاردن:

«إن اهتمام إنجاردن الرئيسي [في مبحث القيم] كان في النظر برؤية جديدة غير متحيزة إلى مشكلة القيم كي يدرسها بدون قبول أية افتراضات مسبقة - وهو ما يعد المطلب الواضح للمنهج الفينومينولوجي الذي قام بتوظيفه. وفي رأي إنجاردن أن نظرية القيمة هي في بداياتها فحسب، وهو يعتقد بأن صياغة نظريات سيكون أمراً سابقاً لأوانه حتى يمكن الوصول إلى التساؤلات والإشكالات الأساسية. وإنجاردن واع بأنه ما زال هناك مزيد من التساؤلات تبقى مطروحة أكثر مما تم حسمه بشكل محدود. إلا أننا يجب أن نعترف بأن نتائج إنجاردن داخل مبحث القيم تعد أكثر قيمة من تلك النتائج التي يصل إليها الكثيرون الذين يؤكدون بسرعة أكثر مما يتساءلون»[2].

---

(2) Maria Gotaszewska,«Ingarden's World of Values (Selected Problems in Axiology - Further Questions)»: in **Dialectics and Humanism,** No. 2 - 1975, p.133.

ومع ذلك، فإن أغلب إسهام إنجاردن في مبحث القيم يرد داخل بعض كتاباته ومحاضراته في مجال البحث الإستطيقي؛ ولذا فإنه يعد ضئيلاً نسبياً إذا ما قورن بحجم إسهامه في هذا المجال الأخير الحافل بالعديد من المؤلفات، وبكم هائل من الدراسات والمقالات: ويمكن حصر أهم مؤلفات إنجاردن في البحث الإستطيقي على النحو التالي:

- وكتاب «العمل الفني الأدبي» Das Literarische Kunstwerk (The Literary Work of Art) الذي نشر أولاً بالألمانية (سنة 1931)، وترجم إلى البولندية سنة 1960، وإلى الانجليزية سنة 1973، وهو يعد أهم إنجازات إنجاردن الفلسفية بوجه عام his magnum opus؛ لأنه كان ركيزة أساسية لإستطيقا إنجاردن وفلسفته العامة.

- وكتاب «عن المعرفة بالعمل الفني الأدبي» Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (The Cognition of the Literary work of'Art) الذي نشر أولاً بالبولندية (سنة 1937)، ثم تُرجم إلى الألمانية سنة 1968، وإلى الانجليزية سنة 1973. وهذا الكتاب يعد متمماً للكتاب السابق، وهما معاً يمثلان نموذجاً تطبيقياً مسهباً لإستطيقا إنجاردن الفينومينولوجية.

غير أن إنجاردن قام بنشر كتابين آخرين في الستينيات هما:

- «مباحث في أنطولوجية الفن» untersuchungen zur Ontologie der kunst (Investigations into theOntology of Art)، وقدنشر هذاالكتاب بالألمانية (سنة 1962).

- «الخبرة والعمل الفني والقيمة» Erlebnis, Kunstwerk und Wert وقد نشر هذا الكتاب بالبولندية (سنة 1966)، وترجم إلى الألمانية سنة 1969. وهو سلسلة محاضرات ألقيت فيما بين سنتي 1937 - 1967.

وهذا الكتابان الأخيران عملا على توسيع مجال البحث الإستطيقي عند إنجاردن: فكتاب «مباحث في أونطولوجية الفن» يعد ملحقاً للكتاب الأول «العمل الفني الأدبي»، حيث أنه يوسع من مجال نظريته في المستويات أو الطبقات المختلفة للعمل الفني - التي كان قد طبقها على العمل الفني الأدبي وملحقاته (الدراما المسرحية والدراما السينمائية) - ليسري على الأعمال الفنية المختلفة: كالموسيقى والتصوير والمعمار والفيلم. أما الكتاب الأخير «الخبرة والعمل الفني والقيمة»، فهو يعد - كما لاحظ بعض الباحثين(3) - بمثابة «الحواشي والبواقي» Parerga and

(3) Teddy Brunius, «The Aesthetics of Roman Ingarden»: in **Philosophy and Phenomenological Research.** p. 590.

Paralipomena(*) بالنسبة لإستطيقا انجاردن.

ولإنجاردن دراسات ومقالات أخرى عديدة حول الخبرة والقيم الجمالية، وبعضها مكرس لدراسة فن بعينه، ولكن جانباً كبيراً منها قد نشر بالبولندية. والحقيقة أن اللغة البولندية (بالإضافة إلى سوء فهم النقاد لإنجاردن في البداية) كانت هي إحدى العوامل الرئيسية لعدم ذيوع كتاباته والاستفادة منها، إلا في وقت متأخر.

ولذلك؛ فإنه على الرغم من أن بعض دراسات إنجاردن الجمالية والفلسفية بوجه عام قد ظهرت في وقت سابق على جهود أصحاب المحاولات السابقة في الإستطيقا الفينومينولوجية، فإنه لم يستفد من إنجاردن بشكل مؤكد سوى ميكيل دوفرين. ومعالجتنا لإنجاردن سوف تكشف لنا إلى أي حد كان دوفرين متأثراً به، وإلى أي حد كان يمكن للمحاولات السابقة (خاصة عند سارتر) أن تستفيد منه.

وعندما ننظر في إسهام إنجاردن الإستطيقي والفلسفي بوجه عام، فإننا نستطيع أن نلمس قضية محورية سائدة في كتاباته، وهي قضية «المثالية ـ الواقعية» وعلاقاتها بالعملية القصدية. ورغم أن هذه القضية تعد أيضاً محورية في الفكر الفينومينولوجي بوجه عام، فقد رأى إنجاردن أنها ـ من الناحية المنهجية ـ تنطوي على العديد من المشكلات، ورأى أن منهجه هو الذي يكفل الحل الصحيح لهذه المشكلات. ومن هنا يقول أحد الباحثين: «هناك ملاحظة واحدة تعد صحيحة في الوقت الراهن، وهي أن إنجاردن قد رسم مسار البحث الفلسفي لمشكلة المثالية ـ الواقعية»(4).

والحقيقة أن اهتمام إنجاردن بهذه القضية يفوق أي اهتمام قد كرس إليها من قبل، حتى أنه ليمكن القول بأن إنتاجه الإستطيقي ـ في جانب منه ـ يسعى نحو حل مشكلة المثالية ـ الواقعية idealism - realism problem، وهو مسعى قد اكتمل فيما بعد بدراساته الفلسفية التي عالج فيها هذه المشكلة على إطار واسع.

وإنجاردن نفسه يصرح بهذا، فهو يبين لنا أننا عندما ننظر إلى كتابه «العمل الفني الأدبي» في ضوء «مباحثه في أونطولوجية الفن» والتي تعد ملحقاً للكتاب الأول (أو توسيعاً لملحقه الأصلي)، فإننا سوف نفهم أن الكتاب الأول قد عمل منذ البداية على تأسيس جزء من جملة أوسع من المشكلات، وكانت له غاية نظرية بعيدة(5). وفي

(*) «الحواشي والبواقي» هو عنوان آخر أعمال شوبنهاور، فكان بمثابة تعليق وشروح وإضافات على فلسفته، والكناية واضحة.

(4) Hans - H. Rudnick, «Roman Ingarden Literary Theory», in **Analecta Husserliana**, Vol. IV. / Ingardeniana), p. 107.

(5) Roman Ingarden. **The Literary work of Art,** p.lxxviii.

موضع آخر يؤكد على نفس المعنى بقوله: «رغم أن الموضوع الرئيسي لبحوثي [المقصود البحوث الواردة في «العمل الفني الأدبي»] هو العمل الأدبي - أو العمل الفني الأدبي - فإن الدوافع النهائية لدراستي لهذا الموضوع ذات طبيعة فلسفية، وهي تتجاوز إلى حد بعيد هذا الموضوع الجزئي، فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة المثالية - الواقعية، التي شغلتني لسنوات عديدة»(6).

ولكن بأي معنى يرتبط بحث إنجاردن في العمل الفني الأدبي - وبحثه في العمل الفني بوجه عام - بمشكلة «المثالية - الواقعية»؟

الحقيقة أن إنجاردن كان يرى على الدوام أن مثالية هوسرل الترانسندنتالية تنطوي على مختلف الإشكالات التي تثيرها مشكلة المثالية - الواقعية؛ ولهذا فإنها تعد أحد الأساليب التي يمكن من خلالها الإقتراب من هذه المشكلة. ولما كانت مثالية هوسرل الترانسندنتالية ترى العالم الواقعي وعناصره «كموضوعات قصدية خالصة» purely intentional objects تتحد وتتخذ أساسها الأونطيقي في أعماق الوعي الخالص الذي يؤسسها؛ فإن الإشكال الذي يبقى مطروحاً، يمكن صياغته في هذا السؤال: هل الموضوعات القصدية الخالصة يكون لها نفس بنية وأسلوب وجود الموضوعات الواقعية؟ ولذلك، فقد رأى إنجاردن إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي أن نختار لدراستنا موضوعاً لا يمكن أن نشك في أسلوب وجوده القصدي الخالص، والعمل الفني الأدبي - بل والعمل الفني بوجه عام - يعد مثالاً جيداً على ذلك.

وإذا كانت قضية المثالية الترانسندنتالية لدى هوسرل، وموقف إنجاردن النقدي منها، هي أمر قد تم توضيحه من قبل(*)، فإن ما ينبغي أن نركز عليه هنا هو بيان كيف أن دراسة إنجاردن لأسلوب وجود العمل الفني ترتبط بنقده لمثالية هوسرل الترانسندنتالية، وبالتالي تعد خطوة جديدة نحو حل مشكلة المثالية - الواقعية، وتعكس - في نفس الوقت - موقف إنجاردن الفينومينولوجي:

إننا نعرف - كما ظهر لنا من قبل - أن مثالية هوسرل الترانسندنتالية ترى أن موضوعات العالم الواقعي تتأسس في أفعال الوعي القصدية، وفي هذه الحالة فإن الموضوع الواقعي عند هوسرل يصبح - فيما يرى إنجاردن(7) - مجرد «محتوى

---

(6) Ibid., p. lxxii.

(*) انظر الباب الأول، الفصل الأول، ص 39 وما بعدها.

(7) See: Ingarden, **On the Motives Which led Usserl to Transcendental Idealism,** p. 2 1 f; also see: Ingarden's Letter to Husserl about the VI (logical) Investigations and Idealism; in **Analecta Husserliana,** Vol. IV (Ingardeniana), p.423 f.

نوئيماتيكي» noematic content أي مجرد «معنى مقصود » intended meaning، ووراء هذا المعنى فإنه يكون عدماً؛ فالموضوعات الواقعية هي مجرد كيانات توجد لأجل الذات الترانسندنتالية، وتفترض وجودها، وتكون مستحيلة بدونها، أي أنها باختصار موضوعات قصدية خالصة.

واستراتيجية إنجاردن في دحض هذه المثالية، كانت هي بحث أساليب وجود الموضوعات القصدية، لكي يبين لنا أن أسلوب وجود الموضوع القصدي الخالص يختلف عن أسلوب وجود الموضوع الواقعي حينما يكون مقصوداً. وفحص إنجاردن لأسلوب وجود وبنية العمل الفني قد أمده بمدخل جيد لعقد هذا التمييز، وبالتالي تعضيد نقده لمثالية هوسرل الترانسندنتالية:

فلقد بين لنا إنجاردن أن الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي؛ لأن الحالة الوجودية existential status للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصدية المناظرة، ومحددة تماماً بها: فالعمل الفني كموضوع قصدي خالص، إنما يكون نتاجاً قصدياً للنشاط الفني noematic product of artistic activity، وإن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق إنما يتم على هذا الأساس، أي باعتبار أن بنيته - التي تشمل تحديداته المادية والصورية - تكون مقصودة، وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد، وهذا يعني - بمصطلح إنجاردن - أنه تكون له خاصية «التبعية في الوجود» heter-onomy of being.

أما الموضوع الطبيعي أو الواقعي فليست له هذه الخاصية؛ لأنه لا يكون معتمداً في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية والصورية، فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به، ولذلك فإن بنيته تحيا خارج الوعي، وهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي وأفعاله القصدية. وهذا يعني ببساطة أن الموضوع الواقعي يكون متعالياً transcendent. والتعالي هنا لا يعني - بالطبع - أن الموضوع الواقعي لا يقبل الارتباط مع أفعال الوعي القصدية في علاقة ما، وإنما التعالي هنا يعني أنه لا يكون مديناً في أسلوب وجوده وبنيته (أي ماهيته) لتلك الأفعال. وهذا ما يشير إليه إنجاردن - في خطابه لهوسرل المؤرخ سنة 1918 - بقوله: «وبالتأكيد، فإن أي موضوع واقعي يمكن أن يكون موضوعاً قصدياً، ولكن هذا [أي كونه موضوعاً للقصد] لا يستنفد ماهيته. وعلاوة على ذلك، فليس ينتمي إلى ماهيته على الإطلاق أنه يكون «موضوعاً قصدياً»، فهو يمكن أن يوجد دون أن يُدرَك أو يكون مقصوداً بطريقة ما أو بأخرى......»[8]. والموضوع الواقعي لا يكون متعالياً فحسب على أفعال الوعي

(8) Ingarden's Letter to Husserl in **Analecta Husserliana**, Vol. IV. (Ingardeniana), p. 425.

(القاصدة)، ولكنه يكون أيضاً متعالياً على المعنى الذي به يكون مقصوداً، أي على معناه الذي يُوهَب له في فعل القصد، وفي هذا يقول إنجاردن في نفس الخطاب السالف الذكر: «إن الواقع يوجد فقط بقدر ما يكون شيئاً ما «في ذاته» in itself. فما يكون الواقع مقصوداً لأجله (vermeint) [أي معناه القصدي]، يكون بالفعل غير مطابق له. فالواقع هو ذلك الذي يكون «في ذاته»، وعلى النحو الذي يكون عليه. فهو يكون مكتملاً في كل الأوقات، ومحدداً بشكل تام»(9). وهذا يعني أنه ليس هناك تماثل في الهوية بين الموضوع الواقعي المدرك، وبين معناه القصدي(*).

والذي يريد أن يخلص إليه إنجاردن من هذا هو أنه إذا كان الموضوع الواقعي متعالياً على أفعال الوعي القصدية، وعلى معناه القصدي الذي يتأسس بواسطة هذه الأفعال، فإن هذا يعني أن العالم الواقعي بموضوعاته يكون غير مجانس للوعي، ومتميزاً عنه: فكل شيء واقعي يكون مكانياً أو متأصلاً فيما يكون مكانياً، ومن ثم يكون شيئاً «في ذاته»، في حين أن الوعي يكون لا مكانياً spaceless، ويكون فقط «حاضراً لذاته» present to itself. وهكذا فإنني في قصدية الخبرة أجد دائماً شيئاً ما يكشف عن نفسه، بوصفه «في ذاته»، فأنا في أفعال الخبرة أواجه شيئاً ما هو «لا ـ أنا» non - ego وليس وعياً. ولا شك أن هذا التحليل هو نفس التحليل الذي تردد فيما بعد مع سارتر(**).

وإنجاردن لا يميز فحسب بين الموضوعات القصدية الخالصة pure — intentional objects والموضوعات الواقعية التي يمكن أن تكون أيضاً مقصودة وإن كانت مرتبطة على نحو مختلف بأفعال القصد، بل إنه يميز فئة أخرى من أسلوب الوجود، وهي الأفكار ideas. وهذه الفئة الأخيرة تختلف عن الموضوعات القصدية من حيث أن الموجودات القصدية عند إنجاردن قد يكون لها محتوى واقعي أو مثالي، في حين أن

---

(9) Ibid., p. 426.

(*) ينبغي أن نلاحظ أن هذه التفرقة قد استمدها إنجاردن من فلسفة هوسرل نفسه في طورها المبكر، وقبل أن تتخذ طور التأسيس الترانسندنتالي.

(**) ومع ذلك،فإننا ينبغي أن نلاحظدائماً أنسارتر قد أضفى على ثنائيته الأونطولوجية مقولات أو فروضاً مسبقة، حينما نظر إلى الوعي باعتباره يحيا خارج العالم، وأن ماهيته تكمن في ممارسة التأمل الانعكاسي وفي قدرته على ممارسة التخيل، وبالتالي إعدام الواقعي. ومثل هذه الفروض لم يتورط فيها إنجاردن، فهو يميز فحسب الوعي باعتباره «حاضراً لذاته» عن العالم الواقعي باعتباره «وجوداً في ذاته»، دون أن يرى ماهية هذا الوعي في التخيل أو ممارسة التأمل الانعكاسي؛ وهذا هو السبب في أننا قد نعرف شيئاً ما من خلال معايشتنا له وقبل أن نتأمله. ومن هنا، فإننا نعتقد أن سارتر كان يمكن أن يستفيد من تحليلات إنجاردن التي يقترب منها سارتر في مواضع عديدة. وهذه الحقيقة سوف تتضح لنا كلما تقدمنا في سياق بحثنا لإستطيقا إنجاردن.

الأفكار من حيث محتواها وبنيتها معاً لا يكون لها سوى أسلوب وجود واحد، هو أسلوب الوجود المثالي. والأفكار تتميز أيضاً بأن بنيتها تنطوي على «مواضع غير قابلة للتحدد» non determinable loci، وهي من هذه الناحية تشبه الموضوعات القصدية الخالصة، فشخصية هاملت «كموضوع قصدي خالص» تكشف فقط عن هذه السمات أو السجايا التي قصدها شكسبير، فهو قد ترك مواضع في صورة هاملت لم ير أنه من الضروري ملؤها، هذه المواضع تبقى فارغة. وبالمثل فإنه في محتوى الأفكار تكون هناك إمكانيات أو متغيرات غير متحددة، فخاصية اللون الأحمر الخالصة كفكرة، لا تعين لنا درجة اللون الأحمر الذي يمكن أن نعزوه إلى مفرداتها (كالوردة الحمراء مثلاً). ومع ذلك، فإن التحليل سرعان ما يظهر لنا الاختلاف الجذري بين الموضوعات القصدية الخالصة وبين الأفكار، فالموضوعات القصدية الخالصة تكون معتمدة تماماً على القصد المناظر لها في حين أن الأفكار تكون مستقلة ومتعالية تماماً على الوعي (وإن كانت في نفس الوقت مغايرة للموضوعات الواقعية المتعالية؛ طالما أن أسلوب وجودها هو أسلوب الوجود المثالي).

وبطبيعة الحال، فإن مهمتنا ليست في أن نسترسل في هذه التفصيلات والتمييزات الدقيقة التي تكشف عنها تحليلات إنجاردن(*)؛ لأن القضية التي تشغلنا والتي نريد أن نصل إليها من وراء كل هذا، أكثر أهمية. ولنتساءل: ما الذي يمكن أن يكشف عنه كل هذا بالنسبة لموقف إنجاردن الفينومينولوجي؟

إن إنجاردن إذ يبحث في أساليب وجود الموضوعات أو الموجودات وبنيتها، فإنما يريد أن يتخذ من البحث الأونطولوجي نقطة بدء لمسار الفينومينولوجيا، ففي مقابل مثالية هوسرل الترانسندنتالية التي تعكس واحدية ترانسندنتالية ميتافيزيقية metaphysical transcendental monism ترد ماهية ووجود الموضوعات الى ذات ترانسندنتالية، فإن إنجاردن يقيم مبحثه على أونطولوجيا تعددية puralistic ontology تريد أن تبحث في ماهية الموضوعات وأسلوب وجودها لحسابها الخاص، ولذا تقول تيمنيتكا: «. . . إن الأولية الأساسية للوعي كنقطة بداية هي ما يجعل تصور هوسرل للأونطولوجيا يبدو مضاداً تماماً لتصور إنجاردن، حيث أن هذا الأخير يبدأ من تحليل مباشر ومنصف للأنماط البنيوية للموجودات، دون أن يفترض مسبقاً أية أولية أو وضعاً متميزاً لإحداها على الأخرى»(10). ومن هنا فإن موقف إنجاردن يوصف بأنه يمثل الطور الأونطولوجي ontological phase في الفينومينولوجيا (وهو من هذه الناحية يلتقي

(*) For an adequate and careful study of this issue see Tymieniecka's study in **Analecta Husserliana**, Vol. IV. (Ingardeniana), esp. pp. 255 - 265.

(10) Tymieniecka, «Beyond Ingarden's Idealism - Realism Controversy with Husserl...», p.262.

مع هيدجر في الهدف وليس في أسلوب المعالجة)، في مقابل الطور الترانسندنتالي الذي يمثله هوسرل. وبذلك فإن إنجاردن يرتد إلى المشروع الهوسرلي الأول الذي ينادي «بالعودة إلى الأشياء ذاتها»، وفحص الموضوعات والموجودات وفقاً لحسابها الخاص من خلال بحث ماهوي eidetic inquiry. فقد رأى إنجاردن أن مثالية هوسرل الترانسندنتالية لم تعد تفي بالفينومينولوجيا الماهوية، وبمشكلة الأونطولوجيا الوثيقة الإرتباط بها؛ وبالتالي فإن الرد الماهوي هو ما يمكن أن يكفل لنا استبصار ماهيات الموضوعات من حيث فحص أنماطها البنيوية وأساليب وجودها بشكل مباشر ومحايد. وهكذا يمكن القول بأن إنجاردن يستخدم أدوات هوسرل ليحلل بها الجانب الموضوعي من خبرتنا، ويكشف الإشكالات الكائنة فيه.

ولكن هل يعني ذلك أن موقف إنجاردن الفينومينولوجي يتوقف عند حدود هذا الجانب الأونطولوجي الموضوعي، ويهمل الجانب الذاتي أو الخبرة نفسها؟ الواقع أن من يفهم موقف إنجاردن على هذا النحو، فإنه لم يفهم شيئاً:

إن موقف إنجاردن الفينومينولوجي لا يريد أن يستبدل بالواحدية الترانسندنتالية عند هوسرل، واحدية أخرى أونطولوجية ontological monism كما هو الحال عند هيدجر في فلسفته المتأخرة. ولذلك، فإني أعتقد أن **المقابل الدقيق لفينومينولوجيا هوسرل المتأخرة هي فينومينولوجيا هيدجر المتأخرة، وليست فينومينولوجيا إنجاردن**: فمثالية هوسرل الترانسندنتالية كانت تسعى إلى اختزال الوجود وفهمه داخل حدود النشاط القصدي للوعي، أما أنطولوجيا هيدجر فكانت تسعى إلى اختزال الوعي نفسه وفهم الوجود الإنساني والموجودات جميعاً داخل حدود قصدية الوجود. وفي الحالتين، فإن كليهما كان يريد أن يلتمس مبدأ واحداً وراء الكثرة، إما على حساب الموضوع أو على حساب الذات. كذلك تختلف أنطولوجيا انجاردن الفينومينولوجية عن أونطولوجيا دوفرين اللافينومينولوجية، من حيث أن هذه الأخيرة كانت تحاول تجاوز علاقة الذات بالموضوع في الخبرة، إلى وحدة سابقة عليهما هي «القبلي».

إن موقف إنجاردن الفينومينولوجي يتخذ من التحليل الأونطولوجي نقطة بداية له فحسب، فلقد شعر إنجاردن بأزمة موقف هوسرل الأخير؛ لأنه لاحظ - كما لاحظ كل من ماكس شيلر وموريتس جيجر من قبل - أن مثالية هوسرل الترانسندنتالية قد ألحقت ضرراً بالمنهج الفينومينولوجي للتحليل القصدي، وجعلته ذا جانب واحد، بسبب تفسير هوسرل للظواهر من خلال ارتباطها بالذات بشكل أولي. وهكذا فإن فينومينولوجيا الموضوع Gegenstands phänomenologie أصبحت مبحثاً لاحقاً أو ذيلاً لمبحث فينومينولوجيا الفعل Aktphänomenologie. ولذلك رأى إنجاردن أن فحص ماهية أو بنية وأسلوب وجود الموضوعات وفقاً لحسابها الخاص، هي البداية الصحيحة

لكي نفهم بعد ذلك الأسلوب الذي به تحدث هذه الموضوعات وتتأسس في خبرتنا.

وإذا كان جادامر يردد موقف هوسرل في أن المنظور الأونطولوجي ينبغي أن يتأسس وفقاً للمنظور الفينومينولوجي الترانسندنتالي[11]، فإن إنجاردن يرى أن هذا هو بعينه سبب أزمة موقف هوسرل. إن المنظور الترانسندنتالي يفترض وجود ذات خالصة متعالية على - أو تقبع وراء - أفعال الوعي وخبرات الذات التجريبية، باعتبارها مصدر وحدة هذه الخبرات والأفعال، ولكن إنجاردن يرى أن هذا افتراض زائد لا مبرر له، فالذات تكون متأصلة ومنسوجة في خبرات الوعي المختلفة، فهي تتأصل على سبيل المثال في البدن حينما تكون الخبرة هي خبرة الإدراك الحسي. وهكذا يرى إنجاردن أن الذات الخالصة تكشف عن نفسها في أفعال أو خبرات الوعي المتعددة والمختلفة، وهي تعمل على تأسيس محتوى ومعنى هذه الأفعال بما يناظر أسلوب وجود وبنية موضوعات المعرفة أو الخبرة. وهذا يعني أن هناك تعددية في أبعاد الخبرة plur-idimensionality of experience تناظر التعددية في بنية وأسلوب وجود موضوعاتها: فنمط الموضوعات المثالية سوف يتأسس بفعل الذات الخالصة في عملية تكوينية خاصة من المعرفة المثالية، والموضوعات الواقعية سوف تتأسس في عملية الإدراك الحسي الخارجي outer perception، أي فيما يسميه إنجاردن «البعد الجسمي للخبرة الواعية» the bodily dimension of conscious experience، أما الموضوعات الجمالية فسوف تتأسس في خبرة قصدية خالصة..... وهكذا.

وهكذا، فإننا نستطيع أن نخلص إلى القول بأن إنجاردن يباشر مشروعه الفينومينولوجي على جانبين أو مستويين متلازمين: الجانب الأونطولوجي - الموضوعي objective - ontological لبنى الأشياء والموجودات، والجانب القصدي - الذاتي sub-jective intentional للأنشطة الواعية للإنسان. هذه العلاقة التلازمية بين البنية (الأونطولوجية) والعملية القصدية «Structure - intentional process» correlation هي نفس العلاقة التلازمية بين الموضوع القصدي وفعل القصد «Noematic noetic» correlation.

وهذا الإجراء المنهجي عند إنجاردن، هو وحده ما يمكن أن يكفل لنا حل كثير من الإشكالات المتضمنة داخل نظرية المعرفة أو الخبرة، وبوجه خاص مشكلة «المثالية - الواقعية»؛ لأنه إذا كان أسلوب معرفتنا بشيء أو موجود ما يتحدد ويتأسس وفقاً لبنية وأسلوب وجود هذا الشيء، فإن هذا يعني أن هناك أساليب متعددة من

---

(11) Hans Georg Gadamer, **Philosophical Hermeneutics**, pp. 149 ff.

المعرفة أو الخبرة، تكون مناظرة لأساليب متعددة من الأنماط الوجودية والبنيوية الخاصة بموضوعات هذه المعرفة. بل إنه ليترتب على هذا ـ فيما يترتب ـ أن أسلوب المعرفة بالموضوع الواحد سوف يتخذ أشكالاً متنوعة وتتعقد بنيته المعرفية بقدر تنوع وتعقد البنية الوجودية للموضوع ذاته، وارتباطها بالبنى الوجودية للموضوعات الأخرى. فالحقيقة أن الوجود عند إنجاردن ليس مقسماً إلى قطاعات إقليمية لا رابطة بينها وإنما هناك علاقات متداخلة بين هذه الأقاليم بدرجات متفاوتة، يناظرها علاقات متداخلة بين أساليب المعرفة، وإذا كانت أونطولوجيا إنجاردن توصف بأنها «أونطولوجيا إقليمية» regional ontology، فإنني أفهمها بهذا المعنى السالف. وهذه الملاحظات ستكون لها أهميتها بالنسبة للفهم الدقيق لإستطيقا انجاردن.

* * *

وفي ضوء هذا الإطار المنهجي الفينومينولوجي يعالج إنجاردن مبحثه الاستطيقي. وإن فضل إنجاردن على الإستطيقا الفينومينولوجية يرجع ـ في بعض منه ـ إلى أنه أول من طبق هذا الإطار المنهجي بشكل دقيق مسهب، وجسده بشكل عياني في نطاق البحث الجمالي. وما كان على دوفرين سوى أن يتبعه، فلقد وجد الطريق أمامه ممهداً جاهزاً:

إن المبحث الجمالي عند إنجاردن ينقسم إلى جزأين مرتبطين معاً ارتباطاً تلازمياً: المبحث الأونطولوجي للعمل الفني، أي دراسة بنية وأسلوب وجود العمل الفني باعتباره موضوعاً قصدياً أو «نتاجاً نوئيماتيكياً» noematic product للنشاط الفني، ومبحث الخبرة بالعمل الفني، أي دراسة العمل الفني كما يُفهم من خلال العمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم «بإعادة التشييد النوئيتيكي» noetic reconstitution، أي بإعادة تأسيس العمل الفني من خلال أفعال قصدية تهدف إلى تعيينه، أي جعله عيانياً. ولذلك تقول تيمنيئكا: . . « إن مجال الإستطيقا (عند إنجاردن) يقدم لنا أساساً يمكن أن يقوم عليه تزاوج مبحث البنية أو الأونطولوجيا المجردة، مع البحث القصدي المعرفي . . . . »[12].

وإننا لنفهم هذا التناظر أو التزاوج بين مبحثي إنجاردن بمعنيين مزدوجين قد تردد صداهما عند دوفرين: فمن ناحية، نجد أن هذا التناظر يعني أن المعرفة أو الخبرة بالعمل الفني ـ مثل المعرفة بسائر الموضوعات الأخرى ـ **تخضع لموضوعها**، أي تتأسس وفقاً لأسلوب وجود وبنية العمل الفني، وهذا المعنى قد ردده دوفرين حرفياً.

---

(12) Tymieniecka, op. cit., p. 310.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا التناظر أو الارتباط التلازمي يعني وجود علاقة تبادلية بين العمل الفني والخبرة به (وهذا المعنى للتناظر يسري في حالة الخبرة بالعمل الفني بوجه خاص)؛ فالعمل الفني يمكن دراسة بنيته أولاً على حدة (وبمنأى عن خبرة المشاهد) باعتبارها نتاج نشاط قصدي للفنان، ولكن هذه البنية ـ من ناحية أخرى ـ لا يمكن فهمها بشكل تام إلا من خلال خبرة المشاهد الذي يقوم بتعيينها، ودوفرين أيضاً يردد هذا المعنى ترديداً يكاد يكون حرفياً، وكل ما في الأمر أنه يتحدث عن عملية اكتمال العمل الفني من خلال حضوره أو ظهوره في الخبرة، في حين أن إنجاردن يتحدث عن عملية الاكتمال هذه تحت اسم «التعيين» concretization، وهذا سوف يتضح لنا بشكل تام حينما نبحث في العلاقة بين العمل الفني والموضوع الجمالي عند إنجاردن.

والذي نريد أن نخلص إليه مما تقدم، هو أن الارتباط التلازمي بين المبحث الأونطولوجي للعمل الفني ومبحث الخبرة به (وهو مشروع قد بدأ إنجاردن بتطبيقه على العمل الفني الأدبي ثم على سائر الأعمال الفنية) هذا الارتباط التلازمي بين المبحثين يدحض تلك التهمة التي ألصقها به بعض الباحثين[13]، وهي الزعم بأن كل جهود إنجاردن الاستطيقية إنما تفهم باعتبارها مندرجة داخل السياق أو المبحث الأونطولوجي. وهذا الزعم يستند في دعواه على أساس من القول بأن إسهام إنجاردن في مجال الإستطيقا يبدو بشهادة انجاردن نفسه مجرد تمهيد لاهتمامات تتعلق بنظرية المعرفة وبالأونطولوجيا (بوجه خاص)، وعلى وجه التحديد بمبحث الواقعية في مقابل مبحث المثالية.

وقبل أن نؤكد على تهافت هذا الزعم، فإننا نود أولاً أن نؤكد على حقيقة هامة، وهي: أنه إذا كان مبحث إنجاردن الأونطولوجي عن العمل الفني (أي مبحث بنيته وأسلوب وجوده) يعد تمهيداً أو مدخلا لمبحث أونطولوجي واسع، فإن هذا ليس بنقيصة تؤخذ على إنجاردن، طالما أن إنجاردن في تطويره لمبحثه ومد نطاقه إلى آفاق أوسع يظل داخل حدود المنهج أو السياق الفينومينولوجي. بل إن دراسة العلاقات الكائنة بين أساليب ظهور الموجودات لوعينا كانت ـ كما أكدنا مراراً ـ إحدى الخطوات المنهجية الهامة في الفينومينولوجيا. وهكذا فإن فهم الأسلوب المميز لوجود العمل الفني من حيث علاقته بأساليب وجود الموضوعات الأخرى، يمكن أن يلقي بنا في دائرة من البحث الأونطولوجي أكثر اتساعاً، وهذا هو ما فعله إنجاردن في بحوث تالية مستقلة.

(13) See: Edward Cacy's Foreword to **The Phenomenology of Aesthetic Experience**, p. xx.

ولكن السؤال الذي يبقى الآن هو: هل يمكن الزعم بأن إسهام إنجاردن الإستطيقي كان محصوراً في المبحث الأونطولوجي للعمل الفني باعتباره تمهيداً أو إعدادا لمبحث أونطولوجي أوسع؟

حقاً إن إنجاردن ـ كما نوهنا من قبل ـ يصرح بأن دراسته للعمل الفني الأدبي، جنباً إلى جنب مع دراسته عن «مباحث في أونطولوجية الفن»، كانت منذ البداية تشكل جزءا من دراسة أونطولوجية أوسع وكانت تهدف إلى معالجة إشكالات ذات طبيعة فلسفية تنتمي إلى مشكلة المثالية ـ الواقعية. ولكننا عندما نأخذ أمثال هذه العبارات ونعزلها عن سياقها، ونتخذها أساساً للحكم على إستطيقا إنجاردن بوجه عام، فإن موقفنا هذا لن يخلو من إحدى نقيصتين: خيانة أمانة البحث العلمي، أو سوء الفهم! فإنجاردن الذي يصرح بالمعنى السالف، هو نفسه الذي يصرح في نفس السياق والموضع بأن دراساته في الجانب الأونطولوجي للعمل الفني، كانت لها أغراض جمالية تتعلق بالبحث الجمالي ذاته بمنأى عن ارتباطه بمشكلة المثالية ـ الواقعية، أو المبحث الأونطولوجي في عمومه، يقول إنجاردن:

«وبمنأى عن الارتباط بمشكلة المثالية الواقعية. . . . . فإنه يبدو من الواضح الآن أنني منذ البداية قد أردت أن أبتدع من خلال تحليل قاعدي fundamental analysis لبنية وأسلوب وجود الأعمال الفنية في الفنون المختلفة ـ أساساً عيانياً للدراسات الجمالية الفينومينولوجية كما وجدت للآن. ومن هنا تكون الضرورة المنهجية في أن الدراسة الأدبية والدراسة الفنية بوجه عام ينبغي أن تركز في تحليلها على العمل الفني ذاته، وأن كل المشكلات الأخرى المتعلقة به ينبغي أن تعالج أولاً على هذا الأساس»(14).

ومن هذا نرى أن إنجاردن أراد أن يجعل من المبحث الأونطولوجي للعمل الفني أساساً تقوم عليه كل إستطيقا فينومينولوجية. والحقيقة أن أهمية هذا المبحث تكمن في هذا، أعني في كونه «أساساً»، ولكن كونه «أساساً» يعني أيضاً أنه ليس هو المبحث الوحيد، وإنما هو دعامة لمبحث آخر ينطوي على المشكلات المعرفية الخاصة بالعمل الفني والخبرة به(*). ولهذا يؤكد إنجاردن في نفس الموضع السابق على أهمية دراسة كتابه «المعرفة بالعمل الفني الأدبي» وبعض دراساته الأخرى (وهو يقصد تلك الدراسات التي تتعلق بهذا الجانب المعرفي بالعمل الفني عموماً)، بالنسبة لفهم مجمل إسهامه الجمالي، أو كما يقول: «فعندئذ فقط سوف تتكشف المعالجة

---

(14) Ingarden, The Literary Work of Art, p. lxxviii.

(*) وهذا يؤكد من جديد على أن فينومينولوجيا إنجاردن تختلف عن فينومينولوجيا هيدجر في أنها ليست محصورة في الجانب الأونطولوجي، كما اتضح لنا في معالجة هيدجر التي أغفلت الجانب الذاتي للخبرة.

الفينومينولوجية للنظرية الجمالية، على نحو ما أفهمها»[15].

وهكذا نصل إلى ما أكدنا عليه من قبل وهو أن إستطيقا انجاردن الفينومينولوجية تتضمن المبحثين معاً باعتبارهما متلازمين. وقد عبر إنجاردن عن هذا الاتجاه المنهجي بوضوح تام وبعد أن اكتملت ملامح وحدود نظريته الجمالية، وذلك في مقال ألقي في السابع عشر من مارس عام 1969 بمعهد الإستطيقا بجامعة أمستردام، يقول إنجاردن في هذا المقال المعنون باسم «عن الإستطيقا الفينومينولوجية» On Phenomenological Aesthetics.

«عندما شرعت ـ عام 1927 في كتابة كتابي الأول في هذا المجال كان واضحاً بالنسبة لي أن المرء لا يمكن أن يجري بحوثاً في الإستطيقا بأسلوب تعميمي تجريبي emperico generalizing manner، وإنما يجب أن يجري تحليلاً ماهوياً eidetic analysis للفكرة العامة للعمل الأدبي (أو العمل الفني بوجه عام). كذلك، فإن التعارض السائد آنذاك بين اتجاهي البحث، وهما: التحليل العام للعمل الفني من جهة، والتحليل المنفصل للخبرة الجمالية من جهة أخرى ـ سواء بوصفها الخبرة الإبداعية أو الخبرة الاستقبالية لدى القارىء أو الملاحظ ـ قد بدا لي أيضاً أمراً خاطئاً»[16].

ولقد بدأ إنجاردن بتطبيق هذا الاتجاه المنهجي العام، في مجال الأدب حيث أسس تحليله «للمعرفة بالعمل الفني الأدبي» على تحليله الأولي لماهية «العمل الفني الأدبي»، ثم شرع بعد ذلك في تطبيق نفس هذا الاتجاه المنهجي ليشمل سائر الفنون المختلفة، وبطبيعة الحال، فإننا لا يمكن أن نتتبع إنجاردن في دراسته لكل فن على حدة من الفنون، وليس ذلك من أهدافنا، ولذلك فإننا نفضل أن نبدأ أولاً باستخلاص موقفه العام من العمل الفني والخبرة الجمالية، وسوف نخصص لهذا الغرض الفصل الأول الذي سوف نقدمه تحت عنوان «الخبرة بالعمل الفني (تخطيط عام)». أما الفصل الثاني فسوف نكرسه لدراسة العمل الفني الأدبي والخبرة به كنموذج تطبيقي لموقف إنجاردن العام؛ لأن دراسة إنجاردن في هذا المجال أكثر إسهاباً وأفصح تعبيراً عن موقفه العام من أية دراسة لفن آخر.

---

(15) Ibid., loc. cit.

(16) Quoted by George Grabowicz in his introduction tc **The Literary Work of Art,** p. li.

الفصل الأول

الخبرة بالعمل الفني (تخطيط عام)

أولاً ـ التحليل الماهوي للعمل الفني والموضوع الجمالي

إن هذا العنوان هو رد مباشر على الزعم القائل بأن القصور في بحوث إنجاردن الجمالية يكمن في «غياب نظرية شمولية تحدد لنا ما هو الموضوع الجمالي، وكيف يمكن تمييزه عن أنماط الموضوعات الأخرى»[1]. ومما يدعو للدهشة، أن صاحب هذا النقد هو نفسه الذي زعم ـ في نفس الموضع ـ بأن بحوث إنجاردن الجمالية ينبغي فهمها باعتبارها مندرجة داخل المبحث الأونطولوجي. فأي تناقض أبلغ تعبيراً من هذا!!

إن المبحث الأونطولوجي للعمل الفني ـ كما أوضحنا فيما سبق ـ كان هو الجانب الأساسي أو القاعدي (وإن لم يكن الجانب الوحيد) في بحوث إنجاردن الجمالية، وهذا يعني أن جانباً أساسياً من اهتمام إنجاردن كان موجهاً لدراسة بنية وأسلوب وجود العمل الفني، كموضوع لخبرتنا الجمالية يتميز عن بنى وأساليب وجود الموضوعات الأخرى التي تحدث في أنماط مختلفة من الخبرة. وهل هناك اهتمام بهذا الجانب لدى أي عالم جمال آخر يضارع اهتمام إنجاردن به؟! وإذا كان هناك نقد

---

(1) See: Edward Caesy's Foreword to **The Phenomenology of Aesthetic Experience**, p. xx.

يمكن أن نوجهه إلى إنجاردن في هذا الصدد، فهو أنه لم يجمع ملاحظاته ونتائج بحثه حول العمل الفني والموضوع الجمالي في مبحث أو سياق واحد، فهذه المهمة متروكة للباحث أو القارىء. ولكن هذا النقد كما نرى نقد شكلي، لا يبرر على الإطلاق الزعم بغياب نظرية للموضوع الجمالي عند إنجاردن.

وقبل أن نستخلص نظرية إنجاردن في العمل الفني (وبالتالي نظريته في الموضوع الجمالي المرتبط تماماً بالعمل الفني، كما سنرى) من ثنايا تحليلاته. فإننا ينبغي أن نبدأ أولاً بدراسة المنهج الذي يقترب به إنجاردن من مبحث العمل الفني:

لقد رأينا فيما سبق أن الخطوة المنهجية الأساسية التي يرى إنجاردن ضرورة توافرها في كل بحث إستطيقي هي: أن يبدأ هذا البحث بدراسة وتحليل العمل الفني ذاته. وعلى هذا الأساس وحده يتم حل كل المشكلات والقضايا الجمالية الأخرى المرتبطة، من قبيل: الخبرة الجمالية، والقيم الجمالية..... إلخ. فما معنى أن ندرس العمل الفني ذاته؟

إن ذلك يعني أننا ينبغي أن نستبعد من دراستنا للعمل الفني كل تلك العناصر الدخيلة على بنيته ولا تنتمي إليه، وهذا يقتضي أن نلجأ إلى منهج وصفي خالص ينصب على ماهية العمل الفني أو بنيته الصورية، وأن نستبعد كل منهج آخر يحول بيننا وبين معرفة هذه الماهية أو تلك البنية:

ولذلك، فإن إنجاردن يتجنب كل رؤية تقويمية معيارية normative تفرض على العمل الفني معايير جمالية معينة، أو تحكم عليه من وجهة نظر أخلاقية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية. فمثل هذه الأحكام المعيارية التقويمية، تحجب عنا طبيعة العمل الفني ذاته أو ماهيته التي يكون عليها. وليس معنى ذلك أن مبحث القيم ينبغي استبعاده، فإن إنجاردن - كما نوهنا فيما سبق - قد شغلته مشكلة القيم، ولكنه يخضع القيم للمنهج الفينومينولوجي، فيبحث في ماهياتها وأساليب وجودها وأسلوب حدوثها في الخبرة. ولذلك فإنه عندما يبحث في القيم الجمالية - على سبيل المثال - فإنه يؤسس مبحثه هنا على أساس من البحث في ماهية وأسلوب وجود العمل الفني، الذي منه تستمد القيم الجمالية. بل إن فهم بنية وماهية الموضوع الجمالي نفسه - والتي تعد لصيقة تماماً لبنية العمل الفني (كما سنرى بعد قليل) - إنما يتأسس على فهم بنية العمل الفني ذاته.

كذلك يستبعد منهج إنجاردن كل رؤية تأملية speculative للعمل الفني، لأن الرؤية التأملية تلجأ إلى التفسير الذي يقوم على فروض مسبقة، أي أنها تحاول أن تفسر ماهية الظاهرة من خلال الرجوع إلى ظاهرة أخرى مرتبطة بها، كأن نفسر ماهية العمل الفني - أو الموضوع الجمالي - من خلال تصور مسبق للفن أو الجمال.

كذلك، فإن المنهج الفينومينولوجي الذي من خلاله يتناول إنجاردن العمل الفني، يتجلى تماماً في تجنبه للنزعة النفسانية التي تنظر إلى ماهية العمل الفني من حيث ارتباطه بالخبرات النفسية للمبدع أو المتذوق، وتجعل العمل الفني مطابقاً لهذه الخبرات أو متوحداً معها في هوية واحدة. ولقد كان موقف إنجاردن هذا معلناً منذ البداية حينما شرع في تأليف كتابه عن «العمل الفني الأدبي»، فلقد قدم ـ في فصل تمهيدي يحمل عنوان «ما الذي لا ينتمي إلى العمل الأدبي» ـ ملاحظات نقدية على الأسلوب الذي به تتناول النفسانية العمل الفني بوجه عام، والعمل الفني الأدبي بوجه خاص:

إن المنهج الفينومينولوجي المضاد للنفسانية يقتضي ـ من ناحية ـ استبعاد الخبرات الذاتية للمبدع من دراستنا لماهية العمل الفني. وموقف إنجاردن هنا على وفاق تام مع موقف هيدجر الذي يأبى البحث عن ماهية العمل الفني من جهة الفنان. وهذا الموقف الفينومينولوجي الأصيل قد اتبعه فيما بعد دوفرين. غير أن هذا الموقف لا يعني على الإطلاق إنكار ما هنالك من علاقات وثيقة بين الفنان وعمله الفني. وهذه العلاقات الوثيقة تتجلى بوضوح ـ فيما يرى إنجاردن ـ في حالة العمل الفني الأدبي، بحيث يحق لنا أن نقول بأن الخواص الفردية المميزة للعمل الفني الأدبي تكون معتمدة على الخواص النفسية للمؤلف وموهبته ونمط عالمه الفكري ومشاعره، وأن العمل ـ باختصار ـ يفصح عن مجمل شخصية مؤلفه. ورغم ذلك، فإن إنجاردن يصرح بأن «. . . الفنان ـ بكل تقلباته وخبراته وحالاته النفسية ـ يبقى بكليته خارج العمل الأدبي. ولكن خبرات المؤلف أثناء إبداع العمل بوجه خاص، لا تؤسس أي جزء من العمل المبدع»[2].

ومن هذا يتضح لنا أن موقف إنجاردن هنا هو موقف منهجي، فإنجاردن إذ يستبعد ذات الفنان من دراسة العمل الفني بوجه عام أو العمل الفني الأدبي بوجه خاص، فإنه يريد فحسب أن نميز بين أن ندرس ماهية العمل الفني ذاته، وبين أن ندرسه من حيث ارتباطه بشخصية وخبرات مبدعه. غير أننا ينبغي أن نلاحظ أن دراسة العمل الفني ذاته بمنأى عن شخصية وخبرات مبدعه الخاصة، لا يعني أن العمل الفني يكون من الناحية الوجودية موضوعاً مستقلاً أونطيقياً، فالعمل الفني يظل دائماً نتاجاً للنشاط القصدي لدى الفنان، ولكن ماهية وأسلوب وجوده تبقى بمنأى عن الذات التجريبية للفنان.

ومن ناحية أخرى، فإن المنهج الفينومينولوجي يقتضي ـ فيما يرى إنجاردن ـ أن نستبعد الذات التجريبية للمدرِك من دراستنا للعمل الفني. يقول إنجاردن: «وبالمثل

---

(2) Ingarden, **The Literary Work of Art**, p. 22.

فإن السجايا والخبرات أو الحالات النفسية للقارىء لا تنتمي إلى بنية العمل. وهذا التوكيد يبدو مستهلكاً بشكل واضح، ومع ذلك فإن استهواءات النفسانية الوضعية positivistic psychologism ما زالت تحيا بين علماء الأدب، وأصحاب النظريات الفنية، وعلماء الجمال. ولكي نقتنع بصحة هذا، فإنه يكفي تماماً أن نلقي نظرة عابرة لنجد الحديث المتردد دائماً عن «أفكار» و«إحساسات» و«مشاعر» حينما تناقش الأعمال الفنية أو الأعمال الأدبية»[3].

ولقد رأى إنجاردن ـ في تعليق هامشي كتب في طبعة متأخرة لكتابه «العمل الفني الأدبي» سنة 1960 ـ أن هذا الاتجاه النفساني ما زال سائداً في البحوث اللافينومينولوجية. وهذا الاتجاه النفساني يظهر بوضوح حينما تكون القضية المطروحة متعلقة بالجمال أو بالقيمة الفنية لعمل ما. وبمقتضى هذا الاتجاه فإن العمل الفني يُنظَر إليه على أنه انطباعات impressions للشخص المدرك، وفي هذه الحالة فإنه يساء فهم العمل الفني والخبرة به معاً.

فالعمل الفني سوف يُساء فهمه في هذه الحالة، لأنه سوف يصبح مختزلاً إلى مجرد شيء ما ذاتي، وستصبح القيمة الجمالية للعمل الفني متوقفة على القدر الذي به يثير هذا العمل مشاعر وأحاسيس وانفعالات في نفس المدرِك، أي على القدر الذي به يحقق هذا العمل متعة للمدرك. وهذا الاتجاه إزاء العمل الفني ـ والذي يبدو بوضوح في حالة العمل الموسيقي ـ يعني أن الشخص المدرك يستخدم العمل الفني كوسيلة أو منبهاً خارجياً لإثارة مشاعر وحالات نفسية. وفي هذه الحالة، فإن الخبرة الجمالية أيضاً يساء فهمها: إذ يُنظَر إليها على أنها خبرة ذاتية، فبدلاً من أن يُسلِم الشخص المدرك ذاته للعمل الفني، فإنه يُسلِم ذاته لخبراته الخاصة، وبدلاً من أن يرى القيمة الجمالية للعمل الفني باعتبارها مباطنة فيه، فإن هذه القيمة لا تكون مدركة على الإطلاق، وإنما تكون محجوبة بفيض مشاعره الذاتية. ولذلك يرى إنجاردن «أن التصور الذاتي للقيمة الفنية يكون نتاجاً لمقاييس مشوَّهة للأسلوب الذي به يتم التواصل مع العمل الفني»[4]. فخبرة الاتصال الجمالي الصحيح، هي خبرة تنطوي على نوع من الهدوء الباطني التأملي أو السكينة الروحية، حيث نستغرق في العمل الفني ذاته، ولا ننشغل بأنفسنا أو نستغرق في خبراتنا الخاصة. وليس معنى ذلك أن الخبرة الجمالية بالعمل الفني هي خبرة أو موقف موضوعي محايد وتحليلي خالص، أو أنها تخلو من كل متعة أو انفعال وتكون سلبية لا دخل فيها للذات، وإنما ذلك يعني أن المتعة والانفعال لا يكونان ذاتيين، وإنما صادران عن العمل الفني ذاته. والعمل الفني، وإن كان مستقلاً

(3) Ibid., p. 23.

(4) Ibid., p. 24.

عن الذات التجريبية للمدرك، مثلما هو مستقل عن الذات التجريبية للمبدع، فإنه يظل مرتبطاً بهما، فهو يظهر ويكتمل وجوده من خلال خبرة المدرك الذي يتعرف على بنيته، ويكشف عن مكنوناته، من خلال نشاط قصدي يحاول فهم بنيته وقيمته الجمالية على نفس النحو الذي وُهِب له من خلال قصد الفنان. وبذلك، فإن إنجاردن يتجاوز ـ في وقت واحد ـ الموقف الذاتي والموضوعي إزاء العمل الفني. فهو يتجاوز النزعة النسبية الذاتية subjective relativism، مثلما يتجاوز النزعة الطبيعية الموضوعية objective naturalism.

* * *

وعلى هذه الأسس المنهجية يقترب إنجاردن من العمل الفني ليصف ويحلل أسلوب وجوده وبنيته، وعلى أساس من تعريف العمل الفني على هذا النحو يمكن فهم ماهية الموضوع الجمالي (وعندئذ فقط يصبح الانتقال إلى وصف الخبرة الجمالية أمراً مشروعاً):

لقد بينا من قبل أن العمل الفني عند إنجاردن هو موضوع قصدي خالص، وهذا يعني أن أسلوب وجوده يختلف عن أسلوب وجود الموضوع المثالي والموضوع الواقعي. فالعمل الفني ليس موضوعاً مثالياً، لأنه موضوع مصنوع artifact، فهو نتاج لنشاط قصدي من جانب الفنان؛ وبالتالي فإننا لا يمكن أن ننسب له وجوداً، أو نعزو إليه خواصاً كتلك التي نستخدمها في حالة تعريف الكيانات الرياضية المثالية، كالدائرة مثلاً. والعمل الفني ليس موضوعاً واقعياً؛ فهو كموضوع قصدي خالص لا يكون له معادل أو نظير موضوعي في عالم الواقع، فهو ـ وإن كان شيئاً مصنوعاً ـ لا يوجد على نفس النحو الذي توجد عليه سائر الموضوعات المصنوعة أو الموضوعات الطبيعية التي يكون لها وجود واقعي؛ فنحن لا يمكن أن نصف وجوده كما نصف وجود المنضدة أو الشجرة مثلاً، فمثل هذه الموضوعات توجد بشكل مستقل عن القصد؛ وبالتالي فإنها تنطوي على مجمل تحديداتها المادية والصورية في باطنها، أي في وجودها الواقعي الذي تكون عليه. وفي مقابل ذلك، فإن الحالة الوجودية للعمل الفني ـ بوصفه موضوعاً قصدياً خالصاً ـ عند إنجاردن، هي حالة «شبه واقعية» quasi reality يسميها إنجاردن حالة «تبعية الوجود» heteronomy of being (Seinsheteronomie)، فالعمل الفني ـ كما سوف نرى ـ ليس له وجود مستقل عن القصد الذي يبدعه.

ولكن، أليس العمل الفني يشارك الموضوعات الواقعية في كونه موضوعاً فيزيقياً أو مادياً؛ وبالتالي لا يكون قصدياً(*)؟! أليس العمل الفني هو شيء ما يمكن أن نراه

(*) لأن الموضوعات المادية ـ وفقاً لتحليل إنجاردن نفسه ـ ليست موضوعات قصدية، فليس ينتمي =

ونلمسه أو نسمعه أو نقرؤه؟! لقد كان إنجاردن واعياً بهذا السؤال الذي يحيلنا إلى بنية العمل الفني. فهو في محاضرة ألقاها على الجمعية البريطانية للإستطيقا سنة 1963، يبدأ بعرض استرجاعي لتحليله للعمل الفني والموضوع الجمالي (وهو تحليل - كما يشير هو نفسه - قد أحكم معالجته تفصيلياً وبشكل عياني في مؤلفاته الجمالية المختلفة ابتداء من سنة 1931)، فيتساءل: هل العمل الفني شيء فيزيقي أم أنه شيء آخر بخلاف ذلك؟

وهنا نجد أن إنجاردن يصرح بأن العمل الفني هو شيء ما يتم تشييده على أساس من موضوع فيزيقي؛ فالفنان - من خلال نشاط إبداعي مؤلف من سلسلة من أفعال واعية معينة - يحيل موضوعاً فيزيقياً معيناً (وهو المادة) إلى عمل فني، بأن يضفي على هذه المادة صورة ما تصبح فيها المادة بمثابة الأساس الوجودي the existential substrate للعمل الفني ذاته. وفي نفس الوقت فإن هذه المادة تكفل له بقاء أو دواماً نسبياً، وتجعله في متناول جمهور الملاحظين. غير أن العمل الفني ذاته يكون شيئاً مختلفاً عن هذه المادة التي يتأسس فيها وعليها، فما يشيده الفنان من المادة أو الموضوع الفيزيقي، إنما هو خلق جديد تماماً، ولذا يقول إنجاردن:

«وعلى الرغم من ذلك، فإن العمل الفني من حيث بنيته وخواصه يمتد وراء أساسه المادي its material substrate، أي وراء «الشيء» الواقعي الذي يعضده وجودياً، رغم أن خواص الأساس المادي ليست مقطوعة الصلة بخواص العمل الفني الذي يقوم على هذا الأساس. إن العمل الفني هو الموضوع الحقيقي الذي تتوجه إلى صياغته الأفعال الإبداعية للفنان، في حين أن صياغة أساسه الوجودي [أي مادته] تكون عملية ثانوية تابعة للعمل الفني ذاته الذي ينبغي جلبه إلى الوجود بواسطة الفنان»(5)

ومن هذا نرى أن العمل الفني ذاته عند إنجاردن هو شيء آخر مغاير للموضوع الفيزيقي أو المادي، وهذا يعني أن العمل الفني ليس طبوغرافيا النص (أي الكلمات المطبوعة) أو النوتة الموسيقية أو السطح المرسوم (نسيج اللوحة) أو المادة المنحوتة أو الحركات والكلمات المنطوقة...... إلخ، فالعمل الفني هو صياغة تخطيطية schematized formation أو بنية صورية formal structure، هي بمثابة أسلوبه المميز في الوجود its mode of being، وهو الوجود القصدي الخالص؛ لأن بنية العمل الفني

= إلى ماهيتها أن تكون مقصودة؛ ولذلك فقد اعتبر إنجاردن دعوى هوسرل بأن الموضوعات المادية هي موضوعات قصدية تمنح وجودها من خلال الإدراك الحسي للشخص الملاحظ - خطأ فاحشاً.

(5) Ingarden, «Artistic and Aesthetic Values», **The British Jurnal of Aesthetics**, Vol. 4 no. 3, 1964, pp. 198 - 199.

هي نتاج النشاط القصدي للفنان. ولهذا فإنه من الضروري أن نميز دائماً بين أسلوب وجود العمل الفني ذاته كبنية صورية قصدية، وبين أسلوب وجود مادته ـ أو موضوعه الفيزيقي ـ باعتبارها شيئاً واقعياً. بيد أنه من الضروري أن نلاحظ أيضاً أن هذا التمييز أو الاختلاف الماهوي (أي من حيث البنية وأسلوب الوجود) بين العمل الفني وموضوعه المادي لا يعني ـ كما اتضح لنا من النص السالف ـ أنهما موضوعان منفصلان لا رابطة بينهما، فالعمل الفني يكون دائماً مرتبطاً بموضوعه المادي كأساس وجودي يقوم عليه، ولكن العمل الفني من حيث ماهيته يظل دائماً مغايراً لهذا الأساس المادي الواقعي: فهو يتأسس عليه وجودياً، ولكن على نحو آخر أو أسلوب مختلف من الوجود.

وإذا كانت الحالة الوجودية التي يكون عليها العمل الفني هي بنيته أو بناؤه القصدي its intentional constitution، فإن السؤال الذي يفرض نفسه الآن، هو: ماذا عساها تكون تلك البنية التي توصف بأنها صورية قصدية؟ هنا نجد أن إنجاردن يقدم لنا وصفاً وتحليلاً مورفولوجياً لبنية العمل الفني، فالعمل الفني يوجد وجوداً قصدياً على أربعة مستويات أو طبقات Strata تؤلف بنيته(*):

والطبقة الأولى تمثل المستوى البصري أو الصوتي في الأعمال الفنية المختلفة، فهذه الطبقة الحسية تتمثل في بعض الأعمال الفنية على المستوى البصري أو المرئي، كما في التصوير والنحت والمعمار، وتتمثل في أعمال فنية أخرى على المستوى الصوتي، كما في الموسيقى والأدب. وقد يتمثل العنصر المرئي مع العنصر الصوتي، كما في الفيلم وفي بعض الأشكال الأدبية من قبيل المسرحية التي تعرض على خشبة المسرح. وهذه الطبقة المحسوسة تكون متأصلة وجودياً في الوسيط المادي أو مادة العمل، التي من خلالها يتموضع العمل أو يكتسب حالة موضوعية ذات طبيعة «ذاتية مشتركة» intersubjectivity بحيث يمكن أن يشارك فيه الآخرون. فالكلمة في العمل الأدبي ـ على سبيل المثال ـ تكون متأصلة في الحروف المطبوعة، وفي الصوت أو النبرة التي بها ننطقها أو حتى نسمعها أثناء القراءة في صمت، وبالمثل فإن اللوحة تكون متأصلة في تلك البقع اللونية المرسومة على نسيجها. ومع ذلك، فإن العناصر المرئية والصوتية في العمل الفني لا تكون واقعية على نحو ما تكون المادة التي تتأصل فيها هذه العناصر، فرغم أن هذه العناصر المحسوسة لا يمكن أن توجد بمفردها بمنأى

(*) هذه المستويات أو الطبقات الأربع تنطبق بوجه خاص على بنية العمل الأدبي، وبنية بعض الأعمال التي تقع على حدود الأدب: كالمسرحية المعروضة على سبيل المثال، ولذلك فإن هذه البنية الطبقية الرباعية يطرأ عليها تغيرات في الأعمال الفنية الأخرى، حيث تكون مختزلة في بعض الأعمال الفنية إلى طبقتين أو ثلاث.

عن مادة العمل، إلا أنها يكون لها وجود قصدي باعتبارها تحمل معنى.

والطبقة الثانية تمثل مستوى المعنى، أي المعنى المتضمن في الكلمات والجمل، والأفعال والتمثلات. ومن خلال هذه الطبقة يتجاوز العمل الفني مستوى تجليه المحسوس دون أن ينفصل عنه، فهناك صلات وثيقة بين طبيعة العناصر المحسوسة ونظائرها القصدية الملازمة: فالكلمة تحمل معنى، بينما البقع اللونية تحمل مظهراً مرئياً، والأصوات الموسيقية تحمل معنى لا متعقلاً في الأغلب الأعم. وهذه الطبقة على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لبنية العمل الأدبي. فإذا كانت الطبقة الأولى تسمح بتجلي العمل أمام كثرة من الذوات، فإن طبقة المعنى هي التي تؤسس الفهم أو الاتصال المشترك بين هذه الذوات intersubjective communication. وعلى هذه الطبقة يقوم الإدراك الجمالي للذات الملاحظة؛ ولذلك فإن أي وجوه للقصور في هذه الطبقة سوف يسيء إلى فهم وإدراك العمل ككل؛ لأنه سوف يسمح للذات الملاحظة أن تعتمد على استنباطاتها، وعلى عمليات تلفيقية شخصية تبعدها عن المعاني القصدية المتضمنة.

والطبقة الثالثة تمثل مستوى الموضوعات التي تُوصَف objects which are described أي الموضوعات المتمثلة، مثل: الأشياء والأشخاص والأحداث والمشاعر. وهذه الموضوعات هي موجودات قصدية تنشأ من خلال فهم المعاني المتمثلة، فالمعنى عند إنجاردن يشير قصدياً إلى موضوع ما. ولأن الموضوعات المتمثلة في العمل الفني تشير إلى ـ أو تضاهي ـ موضوعات العالم الواقعي المستقلة بذاتها، والتي توجد وجوداً واقعياً؛ فإن العمل الفني يكتسب من خلال هذه الموضوعات المتمثلة جاذبيته الانفعالية لدى القارىء أو المشاهد. إلا أن الموضوعات المتمثلة، وإن كانت تبدو «كما لو كانت واقعية»، فإنها ـ من حيث وجودها ـ لا تكون واقعية على الإطلاق، فهي تنتمي إلى المجال الخيالي للعمل الفني؛ ولذلك ينبغي فهمها على هذا الأساس وحده، ولا ينبغي أبداً فهمها كما لو كانت تحدث داخل العالم الواقعي الفعلي. ولكن هذا لا يعني ـ في نفس الوقت ـ أن هذه الموضوعات المتمثلة تكون «لا واقعية» على نحو ما فهمها سارتر(*). فهي تكون موضوعات خيالية قصدية فحسب، فهي موضوعات قصدية noemata تنشأ بواسطة الأفعال القصدية الواهبة للمعنى لدى الفنان. ولذلك، فإن طبقة الموضوعات المتمثلة تقام المساحة الخيالية للعمل الفني التي يتجه إليها قصد الملاحظ من خلال نشاط تخيلي.

(*) هذه هي إحدى النقاط التي كان يمكن فيها أن يستفيد سارتر من إنجاردن، دون أن يتورط في رؤية توحد بين الخيالي واللا واقعي، والتي جلبت عليه نقداً مريراً من جانب دوفرين.

أما الطبقة الرابعة والأخيرة فهي تمثل مستوى المظاهر التي تبدو عليها الموضوعات المتمثلة. وهذه الطبقة ـ التي يسميها إنجاردن أيضاً طبقة «المظاهر التخطيطية» schematized aspects (appearances) ـ تنبثق من طبقة الموضوعات المتمثلة وتتمها: فالموضوعات المتمثلة في العمل الفني لا تكون محددة بشكل واضح وتام، على النحو الذي تكون عليه نظائرها في العالم الواقعي؛ فالأشياء أو الأشخاص أو الأحداث (كالموت مثلاً) تكشف عن كل مظاهرها أو ملامحها بشكل عياني دون أن تفتقد أياً منها، أما في العمل الفني فإن هذه الموضوعات لا تكشف عن كل مظاهرها بشكل محدد وعياني، وإنما تكون مبسوطة في العمل من خلال رؤية أو وجهة نظر معينة، أو منظورات اختزالية أو جانبية محددة. هذه الرؤى والمنظورات والأشكال في العمل الفني تؤسس طبقته الرابعة، فهي بمثابة مظاهر أو أنماط تخطيطية منتقاة بواسطة الفنان في مواقف أو سياقات محددة بشكل واضح. هذه المظاهر التخطيطية المنتقاة بشكل محدد واضح، يستعين بها المتذوق والملاحظ في عملية تعيين المضمون القصدي اللامتحدد للموضوعات المتمثلة، وكأن الفنان قد أراد بهذه المظاهر التخطيطية أن يوصل رسالة معينة إلى المتذوق من خلال شفرة معينة.

تلك هي الخطوط العامة لبنية العمل الفني عند إنجاردن، ولا شك أن تحليل دوفرين لبنية العمل الفني ينطوي على الكثير من وجوه التشابه مع تحليل إنجاردن هنا: فالطبقة الحسية في تحليل دوفرين لها نظيرها عند إنجاردن، وإن كانت بالنسبة لدوفرين ذات أهمية خاصة، حتى أن العنصر المحسوس يظل يتردد صداه في الطبقتين ذواتاً الرتبة الأعلى. كذلك، فإن طبقتي المعنى والموضوع المتمثل المرتبطتين في نسق إنجاردن، قد دمجهما دوفرين في طبقة واحدة. أما طبقة «العالم المعبر عنه» أو «التعبير» عند دوفرين، فهي متضمنة في تحليل إنجاردن لطبقة الموضوعات المتمثلة عندما يتم تمثلها من خلال الإدراك الجمالي: فمن خلال تشابك الأحداث والمواقف والشخصيات في العمل الفني ومن خلال تسلسلها في نظام تتابعي (كما في العمل الفني الأدبي)، ينبثق عالم كامل له ديناميته، ومجاله الانفعالي الخاص، وكيفياته الميتافيزيقية المميزة له. ومع ذلك، فإننا ينبغي أن نسلم بأن أصالة دوفرين تكمن في تعميق هذا الطابع الوجداني المميز للعالم المعبر عنه في تحليل مسهب تخلل مجمل نظريته الجمالية وصبغها بلون خاص، وإن كانت نظريته قد نُسجت من نفس الخيوط التي بها نسج إنجاردن نظريته.

وإذا كان هذا العنصر الوجداني ـ جنباً إلى جنب مع العنصر المحسوس المرتبط به ـ كان أهم ما يميز تحليل دوفرين لبنية العمل الفني والموضوع الجمالي، وبالتالي

للخبرة الجمالية، فإن عنصر المعنى - جنبا إلى جنب مع الموضوع المتمثل - كان أهم ما يميز تحليل إنجاردن. وهذا يعني أن فكرة القصدية (بوصفها وهب المعنى لموضوع ما) كانت فكرة محورية في إستطيقا انجاردن بشقيها المزدوجين: الجانب البنيوي الأونطولوجي، والجانب التأسيسي القصدي.

وهكذا، فإن بنية العمل الفني عند إنجاردن تتميز بأنها بنية قصدية مغايرة تماماً لبنية الموضوع الفيزيقي أو الشيء الواقعي؛ ولذا يقول إنجاردن:

«إن السمة المميزة لكل عمل فني من أي نوع كان، هي أنه ليس من صنف الشيء الذي يكون محدداً تماماً من كل جهة بواسطة مستوى أولى من كيفياته المتنوعة، وهذا يعني بعبارة أخرى أن العمل الفني ينطوي في باطنه على فجوات lacunae مميزة له تدخل في تعريفه، أي على مواضع من اللاتحدد areas (sposts) of indeterminations؛ إنه إبداع تخطيطي. وعلاوة على ذلك، فإن كل تحديداته ومكوناته أو كيفياته تكون في حالة تحقق فعلي، ولكن بعضاً منها تكون كامنة فقط.. ويترتب على هذا، أن العمل الفني يتطلب عاملاً آخر يوجد خارج ذاته، وهو الشخص الملاحظ، كي يجعله - وفقاً لتعبيري الخاص - عيانياً concrete»(6).

وعند هذه النقطة على وجه التحديد يبدأ تعريف الموضوع الجمالي، فعملية «التعيين» concretization process(*) التي تفترض وجود الملاحظ أو المدرك، هي النقطة التي عندها ينبثق الموضوع الجمالي، فما الموضوع الجمالي؟ وما الذي يميزه عن العمل الفني؟

* * *

إن بنية العمل الفني - كما اتضح لنا - تنطوي على فجوات أو مواضع من اللاتحدد، ومهمة الملاحظ هي أن «يملأ»، هذه الفجوات اللامتعينة في تلك البنية التخطيطية، وبذلك فإنه يجلب العمل الفني إلى «حالة تعيُّن» state of concretion، تصبح فيها كل كيفياته وسماته المميزة له متحققة ومتجلية بالفعل، بعد أن كانت في

(6) Ingarden, op. cit., p. 199.

(*) عملية التعيين عند إنجاردن تشير إلى تلك الأفعال والخبرات الواعية التي من خلالها يتم جلب العمل الفني إلى حالة تعيُّن؛ ولذلك فإن هذه العملية - مثل سائر العمليات الفينومينولوجية الأخرى - تنطوي على جانب ذاتي وآخر موضوعي معاً، أي أنها تشير إلى الأفعال التعيينية القصدية concretizing acts وإلى «نظائرها النوئيماتيكية» وهي التعينات الناتجة نفسها concretizations (concretions). ولذلك فإننا - توخياً للدقة وتجنباً لعدم الخلط - سوف نستخدم كلمة «تعيين» للإشارة إلى هذه العملية من حيث جانبها الذاتي، وكلمة «تعيُّن» للإشارة إليها من حيث جانبها الموضوعي، أعني من جهة العمل الفني بوصفه متعيناً على هذا النحو.

«حالة إمكان أو كمون» state of potentiality. وعلى هذا النحو، فإن نشاط الملاحظ في فعل التذوق يكون نشاطاً إبداعياً مشاركاً co-creative activity، فهو يكون مشاركاً للفنان في إبداع العمل الفني من حيث أنه «يفسر» العمل الفني وفقاً لقصد الفنان المتضمن فيه، أي أنه ـ بمصطلح إنجاردن الدقيق الذي يفضل استخدامه ـ «يُعيد تأسيس» re - constitute العمل الفني، كما أراد له مبدعه أن يتأسس. وبذلك فإننا نستطيع أن نميز بين العمل الفني ذاته، وبين تعينه: «فالعمل الفني إذن هو نتاج الأنشطة القصدية لفنان ما، أما تعين العمل فهو ليس فحسب إعادة تأسيس بفضل ملاحظ أمكنه إدراك ما كان حاضراً بشكل فعال في العمل الفني، وإنما هو أيضاً إكمال للعمل وتحقق فعلي للحظات إمكانه. وهكذا، فإن تعين العمل الفني يكون بمعنى ما نتاجاً مشتركاً للفنان والملاحظ»(7).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن عملية تعيين بنية العمل الفني تؤدي إلى تحقيق خاصية كلية هامة هي التي تجعل العمل الفني عملاً فنياً له قيمته الجمالية، وهي تلك الخاصية التي يسميها إنجاردن «التناغم المتعدد الأصوات» polyphonic harmony لكيفيات أو خصائص القيمة الجمالية للعمل الفني its aesthetic value qualities. وهنا نلاحظ مصطلح إنجاردن الدقيق ـ المستمد من مصطلحات الموسيقى ـ في وصفه لخاصية الهارموني أو التناغم بأنه «متعدد الأصوات»؛ وذلك لأن بنية العمل الفني تنطوي على «كثرة متنوعة» من الكيفيات الجمالية؛ فكل طبقة من طبقات العمل الفني على حدة تنطوي على كيفياتها الجمالية الخاصة بها، بحيث تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها، ومن مجمل هذه الكيفيات الجمالية المتنوعة ينشأ كل جديد هو ذلك التناغم أو التآلف بين عناصره الجمالية. وهذا الكل الجديد يكون ـ بمعنى ما ـ صورة جشطلتية، إلا أن ماهيته لا تنحصر في هذا؛ لأنه ليس كلا متعالياً على أجزائه ومغايراً لها أو منفصلاً عنها، وإنما يكون متأصلاً فيها بوصفها أساساً أونطيقياً له. وعلاوة على ذلك، فإن هذا التناغم بين الكيفيات الجمالية يعمل على تأسيس رابطة جديدة تربط بإحكام وثيق بين طبقات العمل الفني. وكل هذا لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عملية «تعيين العمل الفني»، وليس في «العمل الفني ذاته» الذي هو بنية مستقلة عن التعيين؛ لأن خاصية «التناغم متعدد الأصوات» لا تؤسس طبقة أخرى بالإضافة إلى طبقات العمل الفني، وإنما تؤسس موضوعاً جديداً.

حقاً إن إنجاردن ليصرح في أكثر من موضع بأن بنية العمل الفني ليست مجرد طبقات مرصوصة فوق بعضها البعض، وإنما هي مندمجة معاً بشكل وثيق، وأن خاصية «التناغم متعدد الأصوات» تتخذ أساسها الأونطيقي في الكيفيات الجمالية المتضمنة

(7) Ibid., loc. cit.

والمؤسسة في كل طبقة من طبقات العمل الفني، وهذا يعني بعبارة أخرى: «أن العمل الفني من الناحية التجريبية يكون دائماً متجلياً للملاحظ في تعين ما»؛[8] ولكن هذا ـ في نفس الوقت ـ لا يعني على الإطلاق أنه ليست هناك حاجة لعملية التعيين أو أن العمل الفني يُعطي متعيَّناً بشكل تام، فليست كل الخصائص المميزة للعمل الفني (من قبيل العلاقات المتداخلة بين طبقاته(*) وكيفياته الجمالية) تكون متجلية ومحددة بشكل تام، إنها تكون كامنة فقط في القصد الفني الذي يكمن وراء بنية العمل الفني. ويستفاد من هذا أن ما يكون متجلياً ومؤسساً بشكل محدد في العمل الفني ذاته، إنما هو محددات أشبه بعلامات أو إمارات تقود الملاحظ إلى القصد الكامن أو المضمر في العمل، وتدعوه إلى أن يقوم بعملية تعيين العمل وفقاً للقصد المتضمن فيه؛ وبذلك فإنه إذ يعيد تأسيس العمل، فإنه يفعل ذلك كما لو كان خاضعاً أو واقعاً تحت تأثير إيحاءات معينة صادرة من العمل ذاته، وكما لو كان يستجيب ـ إذا استخدمنا تعبير هيدجر ـ «لنداءات العمل الفني».

ومن هذا يتضح لنا أن عملية التعيين التي يقوم بها الملاحظ ليست عملية سهلة يسيرة، وإنما شاقة عسيرة، فهي ليست عملية اعتباطية أو تعسفية، وإنما هي فاعلية ونشاط إيجابي ملتزم يتوافق فيه قصد الشخص المُدرِك مع القصد الفني، وهي عملية لا تحدث إلا في اتجاه جمالي لا يكون متاحاً بالنسبة للعامة الذين يتخذون اتجاهاً «استهلاكياً» من الفن، فيستهلكون العمل الفني كما يستهلكون سائر الأشياء في الحياة اليومية، فيتخذون من العمل الفني موضوعاً للتسلية أو للمتعة أو لإثارة خبرات ذاتية خاصة. ومن هنا، يرى إنجاردن أن إدراك العمل الفني ـ وبالتالى تعيينه ـ يمكن أن يحدث داخل اتجاهات لا جمالية non - aesthetic attitudes(**). ولكن التعين الصحيح للعمل الفني ـ أي امتلاءه، واكتماله، وتجسده التام، وانسجام كيفياته الجمالية ـ لا يمكن أن يحدث إلا من خلال الاتجاه الجمالي.

وعندما يتم «تعين» العمل الفني من خلال الاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية على النحو الذي تقدم بيانه؛ **عندئذ فقط ينبثق الموضوع الجمالي من العمل الفني**، وفي هذا يقول إنجاردن: «عندما يحدث تعين [العمل الفني] داخل الاتجاه الجمالي،

---

(8) Ibid., p. 199.

(*) جدير بالذكر هنا أن طبقات العمل الفني، وإن كانت مؤسسة على نحو تكون فيه منسوجة أو متشابكة معاً في علاقات متداخلة، فإن هذا التشابك لا يؤدي إلى إنتاج عمل متعيَّن، فالعمل الفني في هذه الحالة ما زال مجرد بناء لا متعين، ولكي يتم تعينه فلا بد أن يعاد تأسيس هذا التشابك بين طبقاته على نحو جديد، أي في ضوء انسجام الكيفيات الجمالية الكائنة داخل هذه الطبقات، وبذلك يبلغ العمل ذروة تعينه.

(**) سيرد تفصيل ذلك فيما بعد، حينما نتناول تحليل إنجاردن للخبرة الجمالية.

عندئذ ينبثق ما أسميه الموضوع الجمالي. وهذا الموضوع سوف يكون مماثلاً أو مجانساً لما كان ماثلاً في ذهن الفنان أثناء إبداع العمل الفني، إذا ما تم إجراء عملية التعيين بذلك الجهد الذي يسعى إلى الامتثال للسمات الخاصة الفعالة للعمل الفني، وإلى مراعاة دلالته التي يقدمها بوصفها حدوداً لعملية الملء المسموح بها»[9].

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الموضوع الجمالي هو ذروة أو تمام وجود العمل الفني كبنية قصدية، وهو بمثابة النظير الموضوعي الملازم لعملية التعيين التي فيها ـ ومن خلالها ـ يبلغ الإدراك الجمالي ذروته وتمام تحققه. فالحقيقة أن الارتباط التلازمي بين النظيرين «البنية ـ التأسيس القصدي» يبلغ ذروته ـ كما تقول آنا تريزاتيمنيئكا[10] ـ عند النقطة التي يتمخض فيها التأليف التصاعدي لتعين العمل الفني ـ من خلال استجابة الشخص المدرك ـ عن تأسيس موضوع مكتمل مطابق للعمل الفني.

ومما تقدم يظهر لنا أن التمييز بين العمل الفني والموضوع الجمالي هو تمييز دقيق لا يمس كيانهما أو أسلوب وجودهما، فكلاهما «موضوع قصدي خالص له نفس البنية، والفارق بينهما هو فحسب الفارق بين العمل الفني وتعينه، فبنية الموضوع الجمالي هي نفسها بنية العمل الفني وقد أصبحت متعينة. وهكذا نستطيع أن نصل في النهاية إلى تعريف طبيعة الموضوع الجمالي: فالموضوع الجمالي ليس شيئاً آخر بخلاف العمل الفني أو كياناً مفارقاً له، وإنما هو نفسه العمل الفني بوصفه متعيناً. إن الموضوع الجمالي هو تجل أو انبثاق لتلك الإمكانات potentialities التي يحويها العمل الفني في باطنه، من خلال عملية التعيين التي يحدد مسارها العمل الفني نفسه؛ فالعمل الفني هو الأساس الذي يقوم عليه تشييد الموضوع الجمالي. وبعبارة أخرى يمكن القول ـ على نحو ما ذهب دوفرين فيما بعد(*) ـ بأن الاختلاف بين العمل الفني والموضوع الجمالي، لا يكون أبداً اختلافاً فيما يكون مقصوداً (الموضوع القصدي)، وإنما هو اختلاف في الأسلوب الذي به يكون كل منهما مقصوداً (أي في ارتباط كل منهما بفعل القصد). وهذا يعني بالنسبة لإنجاردن أن العمل الفني كموضوع قصدي، إنما يكون ـ باعتباره لا متعيناً ـ نتاجاً للنشاط القصدي لدى الفنان فحسب، أما الموضوع الجمالي كموضوع قصدي فيكون نتاجاً للتفاعل بين القصد المرسل عبر العمل الفني transmitting intention (قصد الفنان) والقصد المستقبل

(9) Ibid., p. 200.

(10) A. T. Tymieniecka, «Beyond Ingarden's Idealism - Realism Controversy with Husserl...,» in **Analecta Husserliana,** Vol. IV. (Ingardeniana) pp. 323 - 324.

(*) انظر ص 261.

receiving intention (قصد المدرك) وهكذا، فإن الموضوع الجمالي يكون بمثابة حلقة الاتصال الفعلية بين المدرك والفنان؛ أما العمل الفني فهو أداة هذا الاتصال. وبعبارة أخرى تشبيهية يمكن القول بأن العمل الفني عند إنجاردن هو جسر يقيمه الفنان كي يلتقي عبره بالمتذوق، ولكن هذا اللقاء لا يمكن أن يتم فعلياً إلا إذا بادر المتذوق بخطوات إيجابية، فعبر هذا الجسر حتى بلغ نقطة يلتقي عندها بالفنان. هذه النقطة ـ أو الموضع الذي يلتقي عنده كلاهما ـ هي الموضوع الجمالي. وبعبارة تشبيهية ثالثة يمكن القول بأن العمل الفني هو أشبه برسالة يوجهها الفنان إلى المتذوق أو المتلقي، وعلى المتلقي أن يفهم محتوى ومغزى هذه الرسالة وفقاً لقصد مرسلها. هذا الفهم ـ أو تعيين القصد ـ هو بمثابة الموضوع الجمالي.

ولكن إذا كان الموضوع الجمالي يتأسس ـ من خلال عملية التعيين ـ على نحو مجانس أو مماثل للعمل الفني، أو بمعنى أدق للقصد المرسل عبر العمل الفني، فما الذي يضمن أن تتم عملية التعيين وفقاً لهذا القصد الفني؟ أفلا يمكن أن تحدث اختلافات في عملية التعيين؛ وبالتالي فإننا سوف نكون في هذه الحالة أمام كثرة من الموضوعات الجمالية المتأسسة؟! حقاً إن إنجاردن ليصرح بأن الاستقبال القصدي للعمل الفني ليس تلقائياً وفطرياً، ولكنه يكتسب بالتهذيب، حتى أنه يتطلب الحساسية والتدريب معاً. ولكن هذا سيؤدي ـ فيما يرى بعض الباحثين(11) ـ إلى تعريف النشاط القصدي في أساليب مختلفة، وبالتالي ستكون هناك تعينات إستطيقية مختلفة لنفس الموضوع. فما هو الفارق بين موقف إنجاردن هنا، وبين النزعة النسبية relativism التي انتقدها بعنف؟ حقاً إن هناك فجوة بين القصد المرسل والقصد المستقبل. ولكن، هل نحن على يقين من أننا نتلقى العمل الفني وفقاً لقصد الفنان؟ هل الموضوع الجمالي القصدي عند الفنان أو الشاعر أو المؤلف الموسيقي، هو نفس الموضوع الجمالي القصدي عند المشاهد أو القارىء أو المستمع؟ إننا لو درسنا تقاليد النقد ـ وما زال الكلام هنا للباحث نفسه ـ فلن نجد أن هذا هو الحال دائماً: فلوحة «الموناليزا» لدافنشي قد حُرفت دلالتها كموضوع مادي وكوسيلة تعبير ذات رموز انفعالية وذهنية، ودراسة تقاليد النقد لمسرحية «هاملت» لشكسبير يولد لدينا نفس الشك في وجود تناظر بين القصد المرسل والقصد المستقبل.

وهذا الاعتراض له وجاهته، إلا أنه كان غافلاً عن بعض النقاط الجوهرية، المتممة والمميزة لمغزى نظرية إنجاردن عن عملية التعيين، وتأسيس الموضوع

(11) Teddy Brunius , The Aesthetics of Roman Ingarden», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 30, pp. 395 - 594.

الجمالي. وإلقاء الضوء على هذه النقاط، سوف يتيح فهماً أفضل لنظرية إنجاردن هنا:

ينبغي أن نلاحظ أولاً أن إنجاردن نفسه يصرح بأن هناك إمكانية لحدوث اختلافات في عملية التعيين لدى الملاحظين، يقول إنجاردن: «لأن تعين العمل الفني يكون نتاجاً مشتركاً للفنان والملاحظ، فإن التعين سوف يختلف بدرجات متفاوتة من حالة إلى أخرى، ولكن طبيعة ومدى هذه الاختلافات تعتمد على الطابع المميز للعمل (وخاصة نمط الفن الذي ينتمي إليه العمل)، وعلى كفاءة الملاحظ، مثلما تعتمد على الطابع التجريبي لملاحظته والظروف الخاصة التي تحدث فيها هذه الملاحظة»[12]. واختلاف التعيينات يرجع في جانب منه ـ كما نوهنا فيما سبق ـ إلى أن عملية التعيين قد تحدث داخل اتجاه جمالي، وقد تحدث داخل اتجاهات لا جمالية. ومع ذلك، فإن حدوث هذه الاختلافات أمر وارد، حتى عندما تحدث عملية التعيين داخل اتجاه جمالي، حيث يمكن أن يحدث إعادة تأسيس في أساليب مختلفة متنوعة لنفس العمل الفني، ويترتب على ذلك «أن كل عمل فني ينتمي إليه عدد محدود من الموضوعات الجمالية الممكنة»[13]. فعندما تحدث تعينات العمل الفني من خلال محاولات مخلصة لإعادة تأسيسه faithful reconstitution، وملء فجواته، وتحقق إمكاناته، «فإن هذه التعينات ـ مع ذلك ـ قد تختلف فيما بينها في جوانب متنوعة؛ لأن العمل الفني يسمح دائماً بأساليب متنوعة يمكن بها ملء مواضع لا تحدده وإكمالها. . »[14]. وبعض طبقات العمل الفني ـ كما بين لنا إنجاردن بالنسبة لطبقة الموضوعات المتمثلة في حالة العمل الفني الأدبي[15] ـ قد تكون مؤسسة في أساليب متنوعة من المظاهر، بحيث تترك المجال مفتوحاً لإمكانية تعيينها في أي من الأساليب التي يمكن أن تظهر فيها، وفي هذه الحالة يمكن للملاحظ أو القارىء أن يزعم بأنه يقوم بتعيين نفس العمل.

ومن هذا يتضح لنا أن عملية التعيين عند إنجاردن تنطوي على قدر من المرونة، فليست العلاقة بين العمل الفني كبنية تخطيطية قصدية وبين تعينه (أو بين القصد المرسل والقصد المستقبل)، هي علاقة تناظر بين نقطة ونقطة، وهي تلك العلاقة التي تعرف في المنطق تحت اسم «علاقة واحد بواحد» ـ وإنما هي علاقة تناظر كيفي تصاعدي بين تعيين العمل وبنيته، بحيث ينتج عن هذا انسجام أو توافق بين تلك

(12) Ingarden, «Artistic and Aesthetic values», pp.199 - 200.

(13) Ibid., p. 200.

(14) Ibid., p. 201.

(14) Ibid., p. 201.

(15) Ingarden, **The Literary work of Artn** p. 340.

الامتلاءات والإكمالات التي تحدث في عملية التعيين مع مواضع اللاتحدد في بنية العمل، وبحيث ينشأ كل منسجم يكون بمثابة تعيين لنفس العمل، ولا يؤدي إلى تحوير أو تبديل العمل ذاته. وفي هذه الحالة، فإن الموضوع الجمالي الذي سوف ينشأ، سيكون أفضل الموضوعات الجمالية الممكنة! وعندما تحدث أساليب متنوعة لتعيين العمل الفني ـ أي في الموضوع الجمالي ـ فإن هذه التنوعات يجب أن تكون صادرة عن العمل الفني ذاته. وبمقدار تتحقق هذه الشروط، فإن تعين العمل يتم بشكل أفضل أو أسوأ.

هناك إذاً معايير أو شروط موضوعية لتحقق الموضوع الجمالي أو تعين العمل الفني؛ وهي موضوعية لأن عملية التعيين التي تحدث وفقاً لهذه الشروط ليست عملية ذاتية، وإنما هي تستمد من إطار موضوعي مستقل (بالنسبة للذات الملاحظة)، وهو العمل الفني. ورغم أن العمل الفني يكون مستقلاً عن تعييناته هذه، فإن هذه التعينات تهدف إلى التوافق أو الانسجام مع العمل الفني ذاته، وهي من هذه الناحية تكون ـ شأنها شأن العمل الفني ـ مستقلة عن خبرات الذات التي فيها تحدث. وفي هذا المعنى يقول إنجاردن:

«إن العمل الفني هو شيء ما يتعالى على مجال خبراتنا ومحتوياتها، إنه شيء ما متعال تماماً بالنسبة لأنفسنا. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الموضوعات الجمالية التي تشيد على أساس من العمل الفني. ففي مجال العمل الفني وتعييناته على وجه التحديد ـ وهو مجال يبقى بمنأى عن مجال خبراتنا ومحتواها ـ فإننا يجب أن ننظر لنرى إذا كان أم لم يكن من الممكن أن نجد شيئاً ما يمكن التعرف عليه بوصفه ذا قيمة حقيقية خاصة به»(16).

أما القول بأن العمل الفني يكون متعالياً على خبرة الذات، فهو قول مفهوم لا يثير لبساً في الأذهان: فالعمل الفني كموضوع قصدي، لا يكون أبداً متعالياً ـ من حيث وجوده أو ماهيته ـ على القصد الذي يؤسسه، إلا أنه يبقى متعالياً أو مستقلاً عن الذات المدركة. أما القول بأن تعينات العمل الفني تكون أيضاً متعالية على خبرات الذات، فهو قول قد يلتبس على الأفهام، ولذا يلزم توضيحه:

إن عملية تعيين العمل الفني (أي تأسيس الموضوع الجمالي) هي عملية تفترض وجود الذات التي تقوم بهذا النشاط التأسيسي، فهي عملية توجد أو تحدث بالضرورة في خبرة ذات. ومع ذلك، فإنها ليست عملية ذاتيـة subjective operation، بمعنى، أنها تكون متميزة ومستقلة ماهوياً عن الخبرات النفسية التي تصاحبها أثناء إدراكنا للعمل الفني. ولذلك، فإن تعينات العمل الفني تبقى دائماً بمنأى عن الأفعال

(16) Ibid., p. 202.

الإدراكية والتخيلية، وخبرات المتعة الجمالية من مشاعر وانفعالات متنوعة، بل إنها تبقى بمنأى عن هذه الخبرات عندما تتم على أفضل وجه داخل اتجاه جمالي صحيح، أي حينما نخمد شعورنا بالعالم الواقعي المحيط بنا، ونستغرق في تأمل جمالي هادىء نزيه، فهذه الخبرات في هذه الحالة تكون شرطاً للاستحواذ على العمل الفني في إحدى تعيناته الممكنة، دون أن تكون هذه التعينات جزءاً من هذه الخبرات: فلحظات الخبرة الجمالية هي شرط لهذه التعينات التي تعد غاية للخبرة. ومفاد القول هنا أن **التعينات تكون متوقفة «وجودياً» على ذات، ولكنها «ماهوياً» ليست ذاتية، أي ليست نفسية أو نسبية**. وهذا التمييز الدقيق قد أوضحه إنجاردن أول الأمر من خلال دراسته لحالة العمل الفني الأدبي وتعيناته، والفقرة المطولة التالية يمكن اقتباسها كمثال توضيحي داخل هذا السياق العام الذي نتحدث فيه عن العمل الفني بإطلاق:

«. . . ليس فقط العمل [الأدبي] ذاته هو ما يختلف عن هذه الخبرات الإدراكية(*)، وإنما أيضاً تعيناته تختلف عنها. ومن الواضح تماماً أنه لن تكون هناك أية تعينات إذا لم يتم تحقق خبرات الإدراك هذه، حيث أن التعينات تكون معتمدة على هذه الأخيرة، لا فحسب من حيث أسلوب وجودها، وإنما أيضاً من حيث مادتها. ومع ذلك، فإنه لا يوجد سبب يجعلنا نخلص من هذا إلى القول بأن هذه التعينات تعد شيئاً ما نفسياً أو عنصراً من عناصر الخبرة على أي نحو كان، فإن هذا سوف يبدو شبيهاً بالقول بأن موضوعين - مثل (أ)، (ب) - يتوقف وجود كل منهما على الآخر، يجب بالضرورة أن يكونا من نفس النوع أو يكونا مرتبطين كما يرتبط جزء بكل! فبين لون عياني ما وامتداده العياني يكون هناك ارتباط أوثق من ذلك الذي يكون بين تعين عمل أدبي ما وبين خبرات الإدراك المناظرة، ومع ذلك فلا أحد سوف يزعم أن اللون هو الامتداد، أو أن الامتداد هو اللون، أو - أخيراً - أن الامتداد يعد جزءاً من لون ما معطى. وتماماً مثلما أن قوس القزح ليس شيئاً ما نفسياً، رغم أنه يوجد بشكل عياني فقط عندما يحدث إدراكاً بصرياً ما تحت ظروف موضوعية معينة، كذلك فإن تعين عمل أدبي ما، رغم أنه يكون مشروطاً من حيث وجوده بالخبرات المناظرة، فإنه يتخذ - في نفس الوقت - وجوده الأونطيقي الثاني في العمل الأدبي ذاته، وهو يكون بالنسبة لخبرات الإدراك متعالياً، تماماً مثلما يكون العمل الأدبي ذاته»(17)

ومن هذا نرى أن ماهية التعينات ليست منتمية إلى الخبرات النفسية المصاحبة لها، وإنما هي تتأسس بفعل نشاط تأسيسي قصدي صادر عن الذات، ويكون خاضعاً لموضوع معرفته، وهو العمل الفني ذاته بوصفه الأساس الأونطيقي للتعينات الممكنة.

(*) ليس المقصود بخبرات الإدراك هنا أفعال الإدراك الحسي فحسب، بل كل تلك الخبرات والمشاعر التي من خلالها يُفهَم العمل الفني.

(17) Ingarden, **The Literary Work of Art**, pp. 335 - 336.

وهكذا، فإن التعينات لا تكون نتاجاً لعمليات ذاتية، ومن ثم لا تكون متعددة بقدر تعدد الذوات، أو بقدر ما تُدرك هذه الذوات العمل أو على النحو الذي به يتراءى لها، أو يثير فيها من متع جمالية ومشاعر وانفعالات مختلفة قد تتفاوت فيما بين الأفراد، مثلما تتفاوت فيما بين العصور بالنسبة للعمل الفني الواحد. كلا. . . لا ينبغي النظر إلى تعينات العمل الفني على هذا النحو من خلال منظور نفساني أو تاريخي، فهما منظوران ذاتيان ينتقدهما إنجاردن بعنف، متبعاً بذلك أستاذه هوسرل:

إن كل عمل فني ـ فيما يرى إنجاردن[18] ـ يمر «بفترات تألق» أي بفترات ينال فيها «تعينات جمالية صحيحة» correct aesthetic concretions، ولكن هناك فترات أخرى تضعف فيها جاذبيته، بل تكاد تختفي، حيث يصبح العمل غير مفهوم أو واضح، بالنسبة للجمهور، أو قد يصادف العمل ملاحظين يفتقدون الإحساس الجمالي لبعض القيم الجمالية أو يكون لديهم عداء صريح تجاهها، وفي هذه الحالة يصبح العمل الفني محجوباً وغير مفهوم كما لو كان أبكماً. هذه الاختلافات في تعينات العمل الفني التي ترجع إلى ظروف تاريخية ونفسية معينة، والتي تطرأ على تعينات العمل الفني بدرجات متفاوتة في الفنون المختلفة ـ هذه الاختلافات أو التحولات لا تعني نسبية أو ذاتية التعينات، وإنما تعني عدم تحقق الشروط الموضوعية اللازمة لتحقق تعين جمالي صحيح للعمل الفني.

وإذا كان العمل الفني يمكن أن يفهم في تعينات زائفة تحجبه، فإن مهمة الناقد هي ألا يتورط في أمثال هذه التفسيرات الزائفة، بل أن يكشف عن هذه الأقنعة، ويعيد تفسير العمل الفني في صورته الصحيحة. فعلى سبيل المثال نجد: «أن عملاً أدبياً ما قد يتم التعبير عنه لقرون عديدة في مثل هذا التعين المقنع المزيف، حتى يوجد شخص ما في النهاية يستطيع أن يفهمه على النحو الصحيح، ويراه بشكل سديد، ويظهر بطريقة أو بأخرى صورته الحقيقية للآخرين، وها هنا يكمن الدور العظيم للنقد الأدبي. . . .»[19].

وأحسب هذه التحليلات كافية للرد على الاعتراض الذي أسلفنا ذكره.

تلك هي مجمل الصورة التي من خلالها يصف إنجاردن طبيعة العلاقة بين العمل الفني والموضوع الجمالي (أو بين العمل الفني وتعينه). ولا شك أننا عندما نتأمل الصورة التي رسمها دوفرين فيما بعد لنفس هذه العلاقة فلن نجدها تختلف كثيراً عن تلك الصورة التي رسمها إنجاردن، بل إننا في الحقيقة نستطيع أن نتبين أن الكثير

(18) Ingarden, « Artistic and Aesthetic values», p. 201.

(19) Ingarden, **The Literary Work of Art,** p. 340.

من ملامح وتفصيلات هذه الصورة عند دوفرين مستمد من إنجاردن:

فمن الناحية المنهجية، نجد أن دوفرين ـ على غرار إنجاردن ـ يتخذ من العمل الفني أساساً موضوعياً للبحث في الموضوع الجمالي بشكل مستقل عن الإدراك الجمالي، بهدف تجنب التورط في النفسانية. فالموضوع الجمالي، وإن كان يبقى دائماً نظيراً ملازماً للإدراك الجمالي، فإنه من حيث ماهيته لا يكون خاضعاً لهذا الإدراك ولا يعد جزءاً منه، لأنه يكون متأصلاً في العمل الفني.

والعمل الفني عند دوفرين ـ مثلما هو عند إنجاردن ـ يكون له وجود وبنية تأسيسية مستقلة تماماً عن الإدراك الجمالي له. والاختلاف الوحيد بين دوفرين وإنجاردن في هذا الصدد ـ وهو اختلاف سوف نناقشه في سياق آخر(*) ـ يكمن في وصف كل منهما لأسلوب وجود العمل الفني كبنية مستقلة عن هذا الإدراك.

وفي مقابل ذلك، فإن دوفرين يعرف الموضوع الجمالي بأنه «**العمل الفني بوصفه مدركاً**»(**). على نفس النحو الذي به يعرف إنجاردن الموضوع الجمالي بأنه «**العمل الفني بوصفه متعيناً**» . فالحقيقة أن غاية الإدراك الجمالي عند دوفرين ـ بصرف النظر عن تفصيلات جزئياته ـ ليست بخلاف غاية عملية التعيين عند إنجاردن والتي تتم فقط من خلال الخبرة الجمالية، فكلتا العمليتين تسعيان نحو هدف واحد هو إظهار الموضوع الجمالي الذي يكون كامناً أو متأصلاً في العمل الفني، من خلال نشاط تأسيسي يكتشفه ويجلبه إلى حالة وجود مكتمل أو حضور تام. ولقد تمثل هذا الحضور التام عند دوفرين ـ على غرار إنجاردن كما سنرى فيما بعد ـ في تلك اللحظة الأخيرة للخبرة ذات الطابع التأملي الشعوري للموضوع الجمالي. .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن كلا من إنجاردن ودوفرين قد نظرا إلى بنية الموضوع الجمالي باعتبارها ليست شيئاً آخر بخلاف بنية العمل الفني، فكل ما هنالك من اختلاف بينهما هو أن الأولى تكون متعينة (بلغة إنجاردن) أو مدركة جمالياً (بلغة دوفرين). في حين أن الأخرى تكون لا متعينة أو لا مدركة. وهذا يعني بعبارة أخرى أن التمييز بين الموضوع الجمالي والعمل الفني ـ كما قال دوفرين ـ لا يكون من حيث الموضوع المقصود، وإنما من حيث فعل القصد (فالموضوع الجمالي يكون دائماً موضوعاً لخبرة جمالية، في حين أن العمل الفني يكون دائماً مستقلاً عن هذه الخبرة أو الإدراك الجمالي، بل يمكن أن يكون موضوعاً لاتجاهات أخرى لا جمالية: كأن تكون نقدية أو بحثية. . إلخ). حقاً إن إنجاردن لا يجعل الموضوع الجمالي متماثلاً مع

(*) سيرد تفصيل ذلك في التعقيب النهائي على هذا الفصل والذي يليه.

(**) انظر ص 257، 258 .

العمل الفني ذاته، ولكنه يكون متماثلاً على الأقل مع القصد المضمر في العمل الفني؛ ولذلك فإن الموضوع الجمالي وإن كان يتجاوز العمل الفني، فإنه يتجاوز المعطي أو المؤسَّس إلى ما يكون غير مؤسَّس.

كذلك، فإن دوفرين حينما يذهب إلى القول بإمكانية تعدد معنى الموضوع الجمالي أو التفسيرات المختلفة للعمل الفني، فإنه يتابع إنجاردن حينما يرى إمكانية تعدد تعينات العمل الفني داخل اتجاه جمالي. بل إن دوفرين يتابع إنجاردن حتى في تحفظه على هذا الرأي: فلقد تحفظ دوفرين على قوله بإمكانية تعدد معنى الموضوع الجمالي حينما اشترط ضرورة أن يكون هذا المعنى منطويا في العمل نفسه، وليس شيئا يفرض على العمل من قبل الذات؛ فالإدراك الجمالي - فيما يرى دوفرين - هو إدراك أمين، أي يؤسس الموضوع الجمالي على النحو الذي يكون متأصلاً عليه في العمل الفني. وكل هذا قد فصله إنجاردن من قبل، حينما ميز بين التعيين الجمالي الزائف والتعيين الصحيح الذي يؤسس الموضوع الجمالي وفقاً للحدود أو التحديدات التي يسمح بها العمل الفني ذاته.

ويمكن الآن أن ننتقل إلى مناقشة قضية أخرى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً. بمجمل تحليلات إنجاردن السالفة للعمل الفني والموضوع الجمالي، وهي قضية القيم الفنية والجمالية. ولكن قبل أن ننتقل إلى بحث هذه القضية فإنه ينبغي أن نجمل أولاً النتائج الأساسية لتحليلات إنجاردن السالفة، حتى يمكن أن نبقى دائماً نصب أعيننا تلك الخيوط المتشابكة في نظرية إنجاردن المعقدة. وهذه النتائج يمكن إجمالها في النقاط التالية:

أ - إن العمل الفني هو بنية قصدية خالصة ترتكز على موضوع فيزيقي، ولكنها تبقى مستقلة، ومتميزة عنه. وهذه البنية القصدية تكون نتاج نشاط قصدي للفنان؛ ولذا يكون لها استقلال تام عن الخبرات الإدراكية لدى الملاحظ.

ب - إن الموضوع الجمالي هو العمل الفني بوصفه متعيناً. وهذا التعيُّن لا يمكن أن يتم إلا من خلال خبرة ذات أو قصد مستقبِل يتفاعل مع قصد الفنان. وهناك إمكانية لحدوث أكثر من تعين للعمل الفني الواحد، طالما أن هذه التعينات تحدث داخل اتجاه جمالي، ولا تؤدي إلى تبديل أو تحوير هوية العمل الفني ذاته.

جـ - رغم أن تعينات العمل الفني يتوقف وجودها على خبرة ذات مُدرِكة، إلا أن هذه التعينات تبقى مستقلة ماهوياً عن الخبرات النفسية التي تصحبها، لأنها تكون متأصلة أونطيقياً في العمل الفني ذاته، وبالتالي لا تكون ذاتية أو نسبية.

فالخبرة ـ حتى عندما يتم تحققها على أفضل وجه ممكن ـ إنما تكون شرطاً فحسب لحدوث هذه التعينات.

* * *

وعلى أساس هذه النتائج يرتكز مبحث إنجاردن في القيم الفنية والجمالية، والذي يعد امتداداً لمبحث العمل الفني والموضوع الجمالي؛ لأن التمييز بين القيم الفنية والقيم الجمالية يتم على أساس من التمييز بين العمل الفني والموضوع الجمالي، أي على أساس من الموضوع الذي فيه تظهر كل من هاتين القيمتين. ولكي نفهم هذا المعنى بدقة، فإننا ينبغي أن نحدد أولاً بإيجاز شديد موقف إنجاردن من هذا السؤال العام حول القيم: هل القيم ذاتية أم موضوعية؟

إن القيم عند إنجاردن تنتمي إلى العالم الإنساني، وتؤسس إنسانية الإنسان. فإنجاردن لا يعتقد في إمكانية وجود قيم تتجاوز مجال الثقافة الذي هو واقع جديد من خلق الإنسان، وبالتالي يكون قصدياً. ومن هنا، فإن القيم ـ وكيفياتها المحددة لها ـ تفترض دائماً الذات والخبرة الإنسانية.

ويرتبط بهذا رفض إنجاردن لكل أنماط النزعة الصورية formalism في الأخلاق والإستطيقا؛ فالشروط الصورية لحضور القيمة في موضوع ما لا تكون حاسمة في تحديد بنية القيمة ذاتها؛ فليس يكفي أن نعرف شروط الفعل الأخلاقي ـ على سبيل المثال ـ حتى ندرك قيمته في حالة أو موضوع ما معطى. فنحن لا نعرف القيم من خلال شروط حضورها، وإنما نعرفها عندما ندرك كيفياتها(*)، وهذه الكيفيات المحددة للقيم تكون معطاة في خبرتنا بموضوع أو شيء ما: ففي حالة القيم الجمالية

(*) يميز إنجاردن بين كيفيات القيمة value qualities (والتي يسميها أيضاً محددات القيمة determinants of values، أو الكيفيات ذات القيمة valuable qualities)، وهي تلك الكيفيات التي تكون حائزة أو حاملة لقيم معينة كأن تكون قيماً فنية أو جمالية أو أخلاقية. . . . إلخ ـ وبين القيمة ذاتها، والتي تظهر في الموضوع بوصفها تجمعاً لهذه الكيفيات في مقولة معينة. وبهذا المعنى، فإن القيمة تنبثق على أساس تجمع خاص من الكيفيات. والقيم تختلف فيما بينها بفضل هذه الكيفيات أو المحددات: فبعض هذه الكيفيات يحدد النمط العام للقيمة (كأن تكون جمالية أو أخلاقية أو نفعية. . . . إلخ)، بينما بعض آخر يحدد التنوع الخاص داخل النمط العام: كالجمال والجاذبية والقبح داخل المجال العام للقيم الجمالية. وداخل هذه التنوعات الكيفية الخاصة يميز إنجاردن بين «درجات» أو مستويات للقيمة، فهناك على سبيل المثال أنواع متباينة من الجمال والشرف والشجاعة كأنواع متباينة لأنماط مختلفة من القيم. وعلاوة على ذلك، يميز إنجاردن داخل كل مجال للقيمة بين قيم إيجابية وقيم سلبية. وهكذا نجد لدى إنجاردن تعددية هائلة في القيم. إلا أن هذا لم يمنعه من تأسيس رؤية شمولية متسقة لمبحث القيم، لا تحول هذا البحث إلى بحوث منفصلة في الأخلاق والإستطيقا.

تعطى في الخبرة الجمالية بموضوع جمالي، وفي حالة القيم الأخلاقية تعطى في خبرة أخلاقية، وهكذا. . . وإذا كانت كيفية القيمة تعرف من خلال خبرة الذات، فإن هذا يبدو بوضوح في حالة القيم الجمالية: فمعرفة «الجمال» تفترض خبرتنا به، وإدراكنا المباشر لكيفيته التي تميزه عن الكيفيات الجمالية الأخرى وهذا يحدث داخل خبرة جمالية لشخص ما تكون بمثابة « أداة »(*) لاكتشاف القيم الجمالية، وفي خبرة تكون مبهجة كما في حالة الخبرة «بالجمال» على سبيل المثال. وهكذا، فإن خبرة القيمة لا تشتمل فحسب على إدراك نمط القيمة الذي نتعامل معه، وإنما أيضاً على تأثيرات وجدانية معينة تحدثها القيمة في خبرة الملاحظ[20].

ويستفاد من هذا أن القيمة عندما تظهر في موضوع ما، فإنها تظهر دائماً لخبرة الملاحظ في منظورات مختلفة بناء على تجمع معين لكيفياتها، وبدون إدراك هذه الكيفيات من خلال خبرة الملاحظ، فإنه لا يمكن أن تُنسَب قيمة لموضوع ما. فهل نخلص من ذلك إلى القول بأن القيم عند إنجاردن تكون ذاتية؟

كلا . . . . . فليس فيما تقدم ما يحملنا على استدلال هذا المعنى. ولذلك فإنه من الضروري أن نلاحظ جيداً «أن إنجاردن عندما يذهب إلى القول بأن القيمة تُنسَب إلى موضوع، فإنه يعني بذلك أن القيمة تُشيَّد على أساس من تجمع خاص لكيفيات الموضوع، وهذه الصيغة قد سمحت له بأن يشرع في فحص موضوعية القيم، وشروط إمكان حدوثها في الخبرة والتعرف عليها، والتحقق من الخبرات من جهة سمات الموضوع الذي منه تستمد القيمة»[21]. وهذا يعني أن هناك دائماً أساساً موضوعياً يقوم عليه إدراك القيم في الخبرة، فالقيمة وإن لم تكن في حد ذاتها موضوعاً كأي موضوع آخر تُحمَل عليه كيفيات معينة، فإنها هي ذاتها ما يُحمَل على موضوع ما له كيفيات قيمية معينة valuable qualities. فوجود القيمة وشكلها يكون معتمداً على ـ ومتأصلاً في ـ الموضوع الذي تظهر فيه، فالقيمة تنبثق من كيفيات الموضوع وتستمد منها.

حقاً إن القيم ليست موضوعية بالمعنى التقليدي؛ لأن التعرف على القيم وتمييزها لا يمكن أن يتم بطريقة قبلية سابقة على الخبرة التي فيها تُدرَك كيفياتها. ومع ذلك، فإن القيم لا تكون من خلق الخبرة، ولا يكون محتواها جزءاً من الخبرات التي فيها تُدرَك. وبذلك فإن إنجاردن يتجاوز في نظريته عن القيمة أيضاً الموضوعية والذاتية بمعناهما التقليدي: فالقيمة تعرف وتتأسس في خبرة، ولكنها تتأسس في خبرة تخضع

(*) كلمـة «أداة» هنا مستخدمة في سياق ذي معنى مضاد لمعنى سياق آخر ترد فيه كلمة أداة، وهو السياق الذي ينتقد فيه إنجاردن بعنف «النظرية الأداتية للقيمة»، وسيرد بيان ذلك بعد قليل.

(20) Maria Gotaszewska, «Ingardens World of Values», in **Dialectics and Humanism**, p. 142 f.

(21) Ibid., p. 138.

لموضوعها، أي تتأسس على أساس موضوعي تحمَل عليه.

وفكرة الأساس الموضوعي الذي تقومْ عليه القيمة، هو المنطلق الذي منه يهاجم إنجاردن ـ في نظريته عن القيم الفنية والجمالية ـ النزعة الذاتية المرتبطة بالنسبية في كافة صورها التقليدية، كما في النزعة التاريخية والنفسانية والتجريبية والأداتية:

فإنجاردن يرى أن الذاتية والنسبية في القيم الفنية والجمالية تتخذ صوراً عديدة تقوم على تبريرات وعوامل مختلفة. فالاختلافات النوعية الهائلة فيما بين الملاحظين، وكون أن تعينات العمل الفني تتفاوت وفقاً لظروف تاريخية معينة، بحيث أن العمل الفني الواحد تتناوب عليه فترات من التألق وأخرى من الغموض والتعتيم، وبحيث يبدو في تعينات مختلفة الأسلوب، ويبدو كما لو أن خصائصه المميزة له تتبدل أو تضمحل او حتى تختفي ـ كل هذا يفسر لنا السبب في شيوع واستحسان النظرية النسبية والذاتية للقيم الفنية والجمالية. وكل هذه المبررات هي بلا شك حقائق، ولكنها حقائق لا يترتب عليها القول ـ كما اتضح لنا من قبل ـ بأن تعينات العمل الفني، وبالتالي قيمته الفنية والجمالية، تكون ذاتية نسبية. وليس هناك وصف يمكن أن نصف به هذا التبرير سوى أنه «كلمة حق أريد بها باطلاً».

غير أن هناك صورة أو معنى آخر للذاتية ينبغي ـ فيما يرى إنجاردن[22] ـ رفضه تماماً في كليته، رغم شيوعه. وهذا المعنى للذاتية هو المعنى الذي يرد في سياق النزعة النفسانية في رؤية القيم الفنية والجمالية. فتبعاً لهذه الرؤية فإن قيمة العمل الفني أو قيمة الموضوع الجمالي (وهما قيمتان يحدث بينهما خلط عادة) لا تكون سوى حالة نفسية psychical state أو خبرة يحياها الملاحظ أثناء اتصاله بالعمل الفني. وهذه الحالة النفسية تكون متعة أو شعوراً ساراً pleasure في حالة القيمة الإيجابية، وتكون شعوراً غير سار أو شعوراً بعدم الارتياح disagreableness في حالة القيمة السلبية. وهكذا، فإنه كلما ازداد قدر المتعة التي يحصل عليها الشخص الملاحظ، ازداد قدر القيمة التي ينسبها الملاحظ إلى العمل الفني. ولكن الحقيقة أن الملاحظ في هذه الحالة لا يقيم العمل الفني، وإنما هو يقيم متعته. فمتعته هي ما يكون له قيمة بالنسبة له، وهو ينقل هذه القيمة إلى العمل الفني الذي ينجح في إثارة متعته، وبذلك تصبح قيمة العمل الفني منسوبة إلى ذات. ومن ناحية أخرى، نجد أن العمل الفني الواحد يثير متعاً مختلفة بالنسبة للشخص الواحد في أوقات مختلفة، ومن هذه الناحية الأخيرة، فإن قيمة العمل الفني ـ طالما أننا نربطها بالمتعة ـ لن تصبح ذاتية فحسب، بل تصبح أيضاً نسبية. فالنسبية بهذا المعنى هي إحدى النتائج المترتبة على الذاتية في

(22) Ingarden, «Artistic and Aesthetic Values», pp. 201 f.

معناها النفساني الذي تقدم ذكره.

ومن نفس المنطلق ينتقد إنجاردن النظرية الأداتية في رؤية القيم الفنية والجمالية. فهذه النظرية تنتهي إلى نفس النتائج الذاتية النسبية التي تنتهي إليها النفسانية، وإن كان بأسلوب مغاير أو عكسي إلى حد ما: فهي وإن كانت لا تنسب قيمة العمل الفني إلى الحالات النفسية كما هو الحال في النفسانية التي تنظر إلى هذه القيمة باعتبارها نتاجاً للمتع التي تحدث في الخبرة، فإنها تنظر إلى قيمة العمل الفني ذاتها باعتبارها أداة لإنتاج هذه المتع والخبرات السارة، وفي هذه الحالة تصبح قيمة العمل الفني قيمة أداتية instrumental value. ومكمن الخلط هنا هو نسبة هذه القيمة الأداتية إلى العمل الفني ذاته باعتبارها متأصلة فيه، في حين أن هذه القيمة لا تنتمي إلى العمل الفني ذاته، وإنما هي من حيث ماهيتها وبنيتها تكون نسبية ارتباطية، فهي تكون بمثابة وسيط مرتبط من جهة بالموضوع الذي يقوم بدور الأداة، ومرتبط من جهة أخرى بالأثر أو النتيجة التي تحدثها هذه الأداة. وعلاوة على ذلك، فإن قيمة الأداة تكون نسبية بمعنى آخر: فحدوث هذه القيمة يكون تبعياً ومتقلباً، فتحديدها الكيفي يتغير تبعاً لطبيعة وقيمة ما تنتجه الأداة أياً كان هذا الذي تنتجه. وهذه القيمة الأداتية تكون أيضاً تبعية: لأنها تكون متوقفة على الملاحظ، وعلى الحالة التي يكون عليها في لحظة ما. فالملاحظ قد يتوقف عن الاستجابة انفعالياً للعمل الفني أو قد يصبح غير حساس له في لحظة ما، وفي هذه الحالة لا يكون العمل بالنسبة له موضوعاً للتقييم سواء بطريقة إيجابية أو سلبية، فهو يصبح مجرد أداة محايدة قد تجردت من القيمة أو لم تصبح حاملة لها.

ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن يُستنتَج من نقد إنجاردن للاتجاهات الذاتية النسبية إنه ينكر وجود حالات نفسية تصاحب إدراكنا للقيم الفنية والجمالية، أو أنه ينكر أن هذه القيم تنتج متعاً في خبرة الشخص الملاحظ. فمن المسلم به أن بعض الأعمال الفنية تثير أنماطاً مختلفة من المتعة لدى الملاحظين، وأن البعض الآخر من الأعمال الفنية قد لا تثير أية متعة. فالحقيقة أن ما ينكره إنجاردن إنما هو ذلك الأسلوب الذي به تربط الاتجاهات الذاتية بين قيمة العمل الفني (وبالتالي القيمة الجمالية) من جهة، والمتعة أو الحالات النفسية التي تحدث في الخبرة بوجه عام من جهة أخرى، بحيث تجعل قيمة العمل مرهونة بالمتعة ومتأصلة فيها. وليست متأصلة في العمل الفني ذاته، أو تجعل المتعة غاية إدراك العمل، بدلاً من أن تجعل إدراك العمل ذاته هو الغاية. وفي هذه الحالة، فإننا لا يمكن أن نجد ولا نستطيع أن نلتمس قيمة ما لا في العمل الفني (ولا في تعيُّنه الجمالي)، وإن شئنا أن نلتمس هذه القيمة فلنلتمسها خارج العمل الفني (وخارج تعينه): في الذات! تلك هي النتيجة المحتومة التي تفضي إليها كل الاتجاهات الذاتية النسبية، فلنطرح إذن هذه المسارات الخاطئة جانباً، ولنبحث عن

نقطة بداية جذرية تفسر لنا طبيعة القيمة الفنية (والجمالية)، وتفسر لنا ـ في نفس الوقت ـ طبيعة العلاقة الكائنة بين وجود أشكال متنوعة لهذه القيمة، ووجود أشكال متنوعة للمتعة التي تحدث في خبرة الذات. ولنحاول أولاً فهم طبيعة القيم الفنية:

لقد اتضح لنا أن البحث عن قيمة العمل الفني من جهة خبرة الذات لا يقربنا من فهم طبيعة هذه القيمة، وإنما يصرفنا عنها إلى خبرة الذات وما يجري فيها من حالات نفسية ومتع متباينة. كذلك، فإن تمييز نوع المتعة أو الخبرة السارة بالقيمة الفنية عن غيرها من المتع، باعتبارها ذات طابع خاص ووجود مختلف يميزها عن المتعة التي تنشأ عندما نتناول طعاماً شهياً أو نستنشق هواء منعشاً على سبيل المثال ـ هذا التمييز أيضاً لا يقربنا كثيراً مما نريد أن نقترب منه؛ لأن الخبرة وما يحدث فيها من متع وحالات نفسية ـ أياً كان نوعها ـ لا تشكل عنصراً من مكونات العمل الفني، ولا تنتمي إليه على الإطلاق. فلنلتمس طبيعة ومعنى القيمة الفنية فيما ينبغي أن تُلتَمس فيه، فالقيمة الفنية تنتمي إلى الموضوع الذي تكون مؤسسة فيه، وهو: العمل الفني ذاته. والعمل الفني ـ كما نعلم ـ يكون نتاجاً للقصد الفني الذي أسسه، ولكنه يكون متعالياً على الخبرات التي تدركه؛ فالعمل الفني بكل عناصره وكيفياته القيمية (أي كيفياته الحاملة لقيمته الفنية) its valuable qualities ـ يبقى مستقلاً تماماً عن تلك الخبرات التي يمكن أن يُدرَك فيها، وما قد يطرأ عليها من تغيرات واختلافات وفقاً لاستجابات الأفراد الملاحظين.

حقاً إن إنجاردن ليصرح[23] بأن كيفيات القيمة الفنية تكشف عن نفسها للملاحظ فقط في اللحظة التي يحقق فيها هذا الأخير إدراكاً معيناً لبنية العمل الفني، وخصائصه المتأصلة فيه (والتي نادراً ما تكشف عن نفسها عند أول احتكاك بالعمل)، فهذا الإدراك هو الذي يمكنه من أن يستكشف القيم (أو على الأدق كيفيات القيمة) المنتمية ماهوياً إلى العمل الفني، والتي بها يكون العمل عملاً فنياً، أي ذا قيمة فنية. وهذا يعني بالضرورة أنه إذا لم يتحقق مثل هذا الإدراك أو الاستجابة للعمل، فإن خصائص العمل وكيفياته القيمية لن تظهر. إلا إن هذا لا يعني على الإطلاق ـ كما يبين إنجاردن مستدركاً ـ أن العمل الفني عندئذ يكون قد تجرد من القيمة، فكل ما هنالك أن الملاحظ يكون في هذه الحالة إما مفتقراً بوجه عام إلى الثقافة الفنية أو غير مهيأ في هذه اللحظة الجزئية لكي يقدر العمل الفني حق قدره.

وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن إدراك وفهم العمل الفني يكون شرطاً لظهور قيمته الفنية بكيفياتها المختلفة. دون أن يعني ذلك أن هذه القيمة تكون متوقفة على هذا الإدراك، فهي ليست مستقلة عنه ماهوياً فحسب، وإنما وجودياً أيضاً.

(23) Ingarden, op. cit., p. 204.

وعلى هذه الأسس يحدد إنجاردن[24] خمسة شروط ينبغي توافرها فيما يسميه «القيمة الفنية»:

أ ـ القيمة الفنية ليست جزءاً ولا مظهراً لأي من خبراتنا التجريبية أو حالاتنا الذهنية أثناء الاتصال بالعمل الفني، ولذلك فإنها لا تنتمي إلى مقولة اللذة أو المتعة.

ب ـ القيمة الفنية ليست شيئاً ما يُنسَب إلى العمل على أساس من النظر إليها باعتبارها أداة لإثارة هذه أو تلك الصورة من اللذة أو المتعة.

جـ ـ القيمة الفنية تكشف عن نفسها بوصفها خاصية نوعية منتمية للعمل ذاته.

د ـ القيمة الفنية توجد إذا ـ وفقط إذا ـ كانت الشروط الضرورية لوجودها حاضرة في كيفيات العمل ذاته.

هـ ـ القيمة الفنية هي ذلك الشيء الذي يكون حضوره سبباً في أن يتخذ العمل الفني صورة خاصة من الوجود تميزه عن كل النتاجات الثقافية الأخرى.

ومن هذا يتضح لنا خاصية العلاقة التبادلية بين القيمة الفنية والعمل الفني الذي فيه تظهر هذه القيمة: فالقيمة الفنية هي خاصية متأصلة في العمل الفني وتنتمي إليه؛ وبالتالي تعرف فيه ومن خلاله. ومن ناحية أخرى، فإن حضور القيمة الفنية في العمل هو ما يجعل هذا العمل عملاً فنياً؛ ولذلك يقول إنجاردن: «. . . . . إذا ما افتقد أي موضوع هذا الشيء الذي أسميه هنا «قيمة فنية»؛ فإنه بالتالي يكف عن أن يكون عملاً فنياً. وإذا ظهرت هذه القيمة ـ من ناحية أخرى ـ في صورتها السلبية. . . . . . . فإن العمل عندئذ يصبح إلى حد ما عقيماً. . »[25].

والحقيقة أن خاصية العلاقة التبادلية هذه لا تسري فحسب على العلاقة بين القيمة الفنية والعمل الفني، بل إنها خاصية مميزة لتحليل إنجاردن العام للقيم؛ فهي تسري على العلاقة الكائنة بين القيمة أياً كان نوعها، والموضوع الذي فيه تظهر (سواء كان عملاً فنياً أو موضوعاً جمالياً أو فعلاً أخلاقياً. . . . إلخ). فالقيم تُستمَد من الموضوع الذي فيه تظهر ومنه تنبثق، ولكنها بدورها تضفي على الموضوع شرفاً أو مقاماً رفيعاً dignitas على حد تعبير إنجاردن؛ لأنها تميزه عما عداه من الموضوعات الأخرى، «. . . فليست فقط صورة القيمة هي ما يعتمد على الموضوع، ولكن العكس أيضاً صحيح: فصورة الموضوع تتكيف وفقاً للقيمة التي تنسب له. فالقيمة ليست شيئاً ما خارجاً على الموضوع، ولكنها تنبثق من ماهيته. والتفسير التكويني genetic explanation يمكن أن يسهم إلى إيضاح هذه المشكلة: فهو يمكن أن يمكّننا من أن

(24) Ibid., loc. cit.

(25) Ibid., loc. cit.

نحدد الوظيفة التي يقوم بها الموضوع في تأسيس القيم، ووظيفة خواصه التي «تصبح» قيماً بفضل إدراك الملاحظ الموجَّه بطريقة واعية»[26]. وهنا ينبغي أن نلاحظ مرة أخرى أن الدور الذي تختص به الذات في عملية تأسيس القيمة ليس بمثابة وهب قيمة ذاتية ما لموضوع ما، فالقيمة تتأسس من خلال الإدراك على أرضية الموضوع الذي تنبثق منه وفيه. وبناء على هذا، فإن الذات عندما تنسب قيمة فنية إلى العمل (الفني)، فإن ذلك لا يعني أنها تخلع أو تضفي عليه القيمة، وإنما ذلك يعني أنها تكتشفها فيه، وبذلك فإنها تدرك خصائص العمل باعتبارها كيفيات ذات قيمة فنية؛ وبالتالي تدرك العمل بوصفه عملاً فنياً.

والكثير مما قيل عن علاقة القيم الفنية بالإدراك، يمكن أن يقال بالنسبة للقيم الجمالية: فالقيم الجمالية ـ شأنها شأن القيم الفنية ـ إنما تتكشف أو تظهر من خلال فعل الإدراك، ولكن كلا النوعين من القيم يكونان مستقلين ماهوياً عن هذا الإدراك، فليس من ماهيتهما أنهما ينتميان إليه أو يشكلان جزءاً منه. ومعنى هذا أن الإدراك يكون شرطاً أو أداة فحسب لظهور هذه القيم، وبذلك يتضح لنا المعنى الذي به ـ والسياق الذي فيه ـ يستخدم إنجاردن كلمة «أداة»: فالإدراك يكون أداة لأجل معرفة القيمة، وليست القيمة هي التي تكون أداة لإثارة أية خبرات إدراكية كانت، فالإدراك يقتفي كيفيات القيمة، ويكتشفها **على نحو ما تكون معطاة في موضوع ما**. ولأن الموضوع يكون بمثابة الأساس الذي تقوم عليه معرفة القيمة وتمييزها، فإن إنجاردن ينتهي إلى التمييز بين القيمة الفنية والقيمة الجمالية على أساس طبيعة الموضوع الذي فيه تظهر كل منهما:

«**إن القيمة الفنية** artistic value ـ إذا أردنا أن نتحقق من وجودها بإطلاق ـ هي شيء ما ينشأ في العمل الفني ذاته، ويتخذ أساسه الوجودي فيه. **أما القيمة الجمالية** aesthetic value فهي شيء ما يكشف عن ذاته فقط في الموضوع الجمالي، وبوصفه لحظة جزئية تحدد الطابع المميز للكل. وأساس القيمة الجمالية يشتمل على تجمع معين لكيفيات حاملة لقيمة جمالية، وهذه الكيفيات تقوم بدورها على أساس مجمل معين من الخصائص التي تجعل انبثاق هذه الكيفيات في الموضوع أمراً ممكناً. وكلا النوعين من القيمة يفترض وجود عمل فني (أو موضوع جمالي) تام(*)»[27].

---

(26) Maria Gotaszewska !« Ingarden's World of Values», pp. 138 - 139.

(27) Ingarden, op. cit., p. 205.

(*) وصف إنجاردن هنا لوجود العمل الفني بأنه «تام» قد يبدو متعارضاً مع تأكيده من قبل على أن العمل الفني يكتمل وجوده ويصبح متحققاً بشكل تام في الخبرة الجمالية؛ ولذا لزم توضيح المعنى في السياقين: فكلمة «تام» في هذا السياق ـ الذي نحن بصدده الآن ـ تعني العمل الفني بوصفه قد تم إنجازه has been accomplished (finished) بواسطة فنان، وهذا هو المعنى الذي أخذ به دوفرين في تعريفه العمل الفني حينما ذهب إلى القول بأن فاجنر ـ على سبيل =

وإذا كانت فئتا القيم الفنية والجمالية لا تنتميان إلى الإدراك، وإنما تظهران ـ من خلال الإدراك ـ في الموضوع الذي تنتمي إليه كل منهما، فإن هناك ـ مع ذلك ـ اختلافات طفيفة أو دقيقة بين علاقة كل منهما بالإدراك، أي في أسلوب ظهورهما، وفي الأسلوب الذي به تتأسس كل منهما من الخصائص المنتمية لموضوعيهما. ومن الطبيعي أن تكون هذه الاختلافات مرتكزة على نفس التمايزات الدقيقة الكائنة بين العمل الفني والموضوع الجمالي. وربمايكون هذا هو السبب في أن إنجاردن يعرض أحياناً هذه الاختلافات بشكل مضمر ومتشعب داخل ثنايا تحليلاته للعمل الفني والموضوع الجمالي، بشكل يجعل من تحديد هذه الاختلافات بدقة أمراً شاقاً ومعقداً كما لاحظ إنجاردن نفسه:

إن القيمة الفنية تكون مستقلة أو متعالية وجودياً وماهوياً بالنسبة لإدراك الملاحظ وخبراته؛ لأن وجود العمل الفني نفسه ـ بكل خصائصه المؤسسة فيه ـ يبقى بمنأى عن إدراك الشخص المستقبل، ويكون نظيراً ملازماً فقط لقصد الفنان. ولذلك فإن إدراك وفهم بنية العمل وخصائصه، يتيح فحسب للملاحظ أن يتعرف أو يستدل على القيمة الفنية للعمل من بعض خصائصه وكيفياته القيمية(*) التي تكون مؤسسة فيه. أما القيمة الجمالية ـ وإن كانت مثل القيمة الفنية مستقلة ماهوياً عن الإدراك ولا تنتمي إليه ـ فإن حضورها نفسه يفترض وجود الذات المدركة، فالذات هنا لا تكون مفترضة لأجل التعرف على هذه القيمة أو الاستدلال عليها بطريقة غير مباشرة، وإنما لأجل تأسيسها

المثال ـ عندما انتهى من تدوين الأكورد الأخير من النسخة الخطية للنوتة الموسيقية الخاصة بأوبرا تريستان وإيز ولده، فإنه أمكنه القول أنه قد أتم إنجاز عمله الموسيقي. فالعمل الفني في هذه الحالة يكون تاماً بالنسبة لذاته. ولكن العمل الفني له وجه آخر هو الموضوع الجمالي الذي يقصده العمل ويكون متجهاً إليه. ومن هذه الناحية، فإن العمل الفني لا يصبح منظوراً إليه بالنسبة لذاته، وإنما بالنسبة لشيء آخر هو الموضوع الجمالي الذي به يبلغ العمل تمام تحققه ووجوده التام؛ ففي هذه الحالة لا يكون العمل الفني منظوراً إليه باعتباره نتاجاً لنشاط الفنان وكفى، أي كعمل فني محض، وإنما يكون منظوراً إليه باعتباره موضوعاً لخبرة جمالية لمدرك يتفاعل قصده مع قصد الفنان. وجدير بالتنويه هنا أيضاً أنه إذا كان العمل الفني يكتمل وجوده في هذه الحالة الأخيرة، فإن الاكتمال هنا لا يعني أن الشخص المدرك ـ إذ يؤسس الموضوع الجمالي في خبرته الجمالية ـ يضيف شيئاً جديداً إلى شيء ناقص. ويمكن القول ـ بعبارة أخرى ـ إن الإضافة الجديدة هنا تكون كيفية وليست كمية، فالموضوع الجمالي هو تأسيس لنفس العمل في شكل جديد، إنه إظهار أو تعين لعناصر جمالية كامنة في العمل، لذا أمكن دوفرين أن يذهب إلى القول بأن هذا الإظهار لا يضيف شيئاً جديداً، ومع ذلك فإنه يضيف كل شيء!! (انظر ص 261).

(*) يميز إنجاردن بين الخصائص properitics والكيفيات ذات القيمة valuable qualitics سواء بالنسبة للعمل الفني أو الموضوع الجمالي، وسيرد إيضاح ذلك بعد قليل.

وجودياً، (أي حضورها) في خبرة جمالية، من خلال بعض الخصائص والكيفيات ذات القيمة الجمالية التي تكون قاصدة أو موجهة بشكل مباشر نحو الذات. وفي هذا يقول إنجاردن:

«هناك أنماط متباينة ـ إلى حد كبير ـ من الكيفيات ذات القيمة الجمالية aesthetically valuable qualities يتم إظهارها في موضوعات جمالية مؤسسة [أى تـأسست في خبرة جمالية] ولكن الطابع المميز لهذه الكيفيات جميعا هو أنها شيء ما يكون معطى بشكل مباشر للإدراك، أو ـ إن شئت قـل ـ إنها ظواهر تُقدَم بشكل مباشر، وليست شيئاً ما يُستدَل عليه بطريقة غير مباشرة من معطيات أخرى. . . . . فلكي يمكن أن تتأسس الكيفيات ذات القيمة الجمالية، فلا بد من تحقق خبرة جمالية، حيث إنه فقط في ذلك النوع الخبرة تصبح هذه الكيفيات متحققة بالفعل»[28].

ومن هذا يمكن أن نستنتج طبيعة الدور الذي تقوم به الذات في «العملية التأسيسية» لكل من القيم الفنية والجمالية: فدور الذات في إدراكها للقيم الفنية يكون له ـ إذا استخدمنا مصطلحاً فينومينولوجياً ـ طابع «التأسيس السلبي»، فالتأسيس الإيجابي هنا يكون للفنان وحده الذي أودع أو أسس هذه القيم بشكل نهائي في عمله الفني أثناء معالجته للوسيط الفيزيقي، الذي يتخذه الفنان أساساً يقوم عليه تموضع أو تحقق العمل الفني بقيمه في الخارج. وفي هذه الحالة، فإن الشخص المدرك لا يكون له حول ولا قوة إزاء هذه القيم، إنه يستطيع فقط ـ إن أراد ـ أن يلحظها أو يكتشفها على النحو الذي تكون مؤسسة عليه، كأن يستدل عليها من خلال ملاحظة أسلوب أو «تكنيك» الفنان في صياغة وسائط مادته على سبيل المثال. ولذلك فإن الكشف في هذه الحالة يمكن أن نسميه «كشفاً استدلالياً». أما دور الذات في حالة إدراك القيم الجمالية فيكون له طابع «التأسيس الإيجابي»؛ لأن تحقق القيم في هذه الحالة لا يكون متوقفاً على قصد الفنان وحده، وإنما أيضاً على قصد المدرك الذي يكون قصد الفنان موجهاً إليه، والقيم الجمالية تتأسس من خلال تفاعل القصدين، والتفاعل interaction يعني الفاعلية والإيجابية؛ ولذلك فإن كشف القيم هنا يمكن أن نسميه «كشفاً تأسيسياً» بالمعنى الإيجابي لهذا المصطلح الذي يستخدمه دوفرين(*). في وصفه للخبرة العيانية بوجه عام.

ولكي يتضح لنا تحليل إنجاردن للتمايزات الدقيقة بين القيم الفنية والجمالية (رغم ما بينها من علاقات وثيقة)، فلا بد أن نلجأ إلى الوصف الذي يقدمه لنا إنجاردن لبعض الأمثلة العيانية على القيم الفنية والجمالية؛ فهذه الأمثلة سوف تجسد لنا من

---

(28) Ibid., p. 211.

(*) انظر ص 251، 252.

خلال وصف مباشر الأسلوب الذي به تتأسس القيم الفنية على أساس من العناصر الفنية والكيفيات الحاملة للقيمة الفنية، والأسلوب الذي به تتأسس القيم الجمالية على أساس من العناصر الجمالية والكيفيات الحاملة للقيمة الجمالية:

فبالنسبة لتأسيس القيمة الفنية، نجد أن إنجاردن يميز داخل العمل الفني بين نوعين من الخصائص تبعا لعلاقة كل منهما بالقيمة الفنية: فهناك خصائص تكون محايدة من الناحية الأكسيولوجية properities axiologically neutral، أي محايدة بالنسبة للقيمة، وهناك خصائص تكون حاملة للقيمة، وهي تلك الخصائص المحددة للقيمة التي يسميها إنجاردن الكيفيات القيمية (ذات القيمة) valuable qualities والتي أشرنا إليها فيما سبق. وما يهمنا الآن هو أن نتعرف على هذه الخصائص المحايدة في العمل الفني، وكيف يمكن لهذه الخصائص أن تؤسس أو تؤدي إلى كيفيات ذات قيمة، أي حاملة لقيمة معينة للعمل الفني:

إن فئة «الخصائص المحايدة بالنسبة للقيمة» تشتمل على أنماط عديدة من الخصائص تتفاوت من حيث مدى عموميتها وخصوصيتها، ولكنها تشترك ماهوياً في هذا الحياد الأكسيولوجي. ومن الخصائص التي تنتمي إلى هذه الفئة: تلك السمات العامة التي تحدد نمط العمل الفني الذي نتعامل معه سواء كان عملاً أدبياً أم موسيقياً أم تصويرياً... إلخ. فكل نمط من الأعمال الفنية تكون له مجموعة من السمات التي تحدد الطابع المميز لهذا النمط أو الشكل الذي ترد عليه بنيته. فالطابع المميز لبنية العمل الأدبي ـ على سبيل المثال ـ أنها «بنية شبه زمانية» quasi - temporal structure، لأن أجزاء العمل الأدبي تلي بعضها البعض في تتابع زمني. وفي مقابل ذلك، فإن اللوحة لا تكون «شبه زمانية» بهذا المعنى؛ لأن أجزاءها تتخذ أبعاداً في المكان المرئي. والطابع المميز لبنية العمل الأدبي هو أنها في المقام الأول «بنية لغوية»، فالطبقتان الأوليان تشيدان الجانب اللغوي للعمل والذي تتأسس عليه طبقتان ذواتا رتبة أعلى من قبيل: طبقة الموضوعات المتمثلة. وفي مقابل ذلك، فإن اللوحة تعبر عن طبقة الموضوعات المتمثلة ـ بأسلوبها الخاص ـ من خلال بنية تحتية أخرى بخلاف اللغة. بل إن أسلوب التعبير عن طبقة الموضوعات المتمثلة يختلف داخل فن التصوير نفسه، فنمط التصوير اللاتمثيلي ـ على سبيل المثال ـ لا يكون فيه تمثل للعالم الواقعي. وبالإضافة إلى هذه الخصائص أو السمات العامة المحايدة المحددة للنمط الفني، توجد خصائص أخرى محايدة، ولكنها أكثر خصوصية من الأولى؛ لأنها تميز عملاً فنياً بعينه، أي باعتباره كياناً جزئياً له فرديته. ففي عمل أدبي ما يمكن أن نجد جملاً مرتبة في نظام محدد ولها معنى مؤسس، وصياغة أو تركيب لغوي دقيق. وهذه الجمل تكون مؤلفة من كلمات لها نبرة معينة ومنتقاة من معجم لغة ما على ذلك النحو الذي به يتم خلق أسلوب لغوي فردي خاص بالمؤلف أو حتى خاص بعمل أدبي بعينه

لهذا المؤلف. ومن هذه الخصائص ـ جنباً إلى جنب مع السمات العامة السالف ذكرها ـ يتألف ما يسميه إنجاردن «هيكل العمل الفني المحايد بالنسبة للقيمة» the axiologically neutral skeleton of the work [29]، والذي بدونه فإن العمل لن يوجد باعتباره ذلك العمل الفني الفريد وليس عملاً آخر. وهو هيكل؛ لأنه لا يشكل مجمل العمل الفني أو كل ما يحتويه، وهو محايد؛ لأنه وإن كان يميز عملاً فنياً بعينه ويطبعه بطابع فريد، إلا أن هذا الطابع في حد ذاته لا يشكل قيمة فنية.

ومع ذلك، فإنه عندما يتحقق هذا الهيكل المحايد على نحو سديد في العمل الفني، فإن خصائصه تؤدي إلى انبثاق سمات جديدة تنتمي إلى العمل الفني أيضاً، ولكنها تكون مختلفة من حيث إنها تكون ذات دلالة بالنسبة للقيمة axiologically significant، وهي تلك الكيفيات ذات القيمة الفنية التي تتجمع على نحو معين لتهب العمل قيماً فنية متنوعة. وهذه الكيفيات الحاملة للقيمة، إنما تحمل أو تحدد القيمة على نحوين رئيسيين: فمنها ما يتعلق بالامتياز أو القصور في «المهارة الفنية» artistic craftsmanship، أي في «التكنيك الفني» artistic technique، وهو ما يحدد درجة القيمة من حيث كونها إيجابية أو سلبية ـ ومنها ما يتعلق بتمييز العمل بقيم فنية بعينها دون سواها. فكيف إذن تنبثق هذه الكيفيات ذات القيمة ـ على هذا النحو أو ذاك ـ من الخصائص المحايدة للعمل الفني؟ وبتساؤل أدق: ما الذي يضاف إلى خصائص الهيكل المحايد للعمل، حتى تنبثق هذه الكيفيات حاملة معها قيم فنية؟

أن الجمل الفردية التي ترد في العمل الأدبي ـ على سبيل المثال ـ قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون بنيتها «فائقة التكنيك» أو «ضعيفة التكنيك». وقد نجد في عمل أدبي ما رجحاناً في استخدام الأسماء، بينما في عمل آخر تكون الأفعال هي الجانب الراجح . . . . . إلخ. ومثل هذه السمات تكون في حد ذاتها محايدة من حيث القيمة. ولكن عندما نقول عن جملة ما (بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أم مركبة) أنها واضحة وشفافة من حيث بنيتها، بينما نقول عن جملة أخرى إنها معقدة على نحو يعوق وضوحها، أو نقول إنها غامضة أو غير مفهومة ـ فإننا في هذه الحالة نشير إلى سمات معينة للجمل ليست بدون دلالة من الناحية الفنية. فهذه السمات تصبح كيفيات حاملة لقيمة فنية، خاصة إذا كانت متحققة على نحو لا تكون فيه مشتتة أو متفرقة عن بعضها البعض، وإنما متجمعة معاً بحيث تشكل قيمة فنية ما مميزة للعمل أو لجزء منه. ولذلك فإن غموض الجمل عندما يصبح ظاهرة مميزة للعمل الأدبي، فإننا نستطيع عندئذ أن نتحدث عن قيمة ما للعمل لها دلالة سلبية أو إيجابية. وبوجه عام يمكن القول بأن خصائص من قبيل: الغموض والتعتيم، تعد قصوراً في العمل (أي

---

(29) Ibid., p. 207.

تحمل قيمة سلبية) في حين أن خصائص الوضوح ودقة البنية اللغوية مثلاً تعد امتيازاً في العمل (أي تحمل قيمة إيجابية). وهذه الخصائص التي تمثل قصوراً في الجانب اللغوي من بنية العمل الأدبي، تحمل قيمة سلبية؛ لأنها تكون إمارة على قصور في المهارة الفنية أو التكنيك الأدبي وعدم التمكن من اللغة. وهذا القصور يجر وراءه ذيلاً من العيوب الأخرى التي تمتد في جوانب أخرى من العمل، وتؤسس قيمة سلبية: فإذا كانت لغة العمل الأدبي غير صافية وغامضة وصعبة الفهم، فإنه سوف يترتب على ذلك أن تكون الموضوعات المتمثلة في العمل غير متمثلة بدقة وإحكام. وعندئذ تصبح العلاقة بين الجانب اللغوي وجانب الموضوعات المتمثلة في بنية العمل، علاقة غير واضحة المعالم. ومع ذلك، فإن إنجاردن يبين لنا أنه في حالات استثنائية قد يمثل هذا الغموض نفسه قيمة إيجابية في العمل ولا يكون معبراً عن قصور في المهارة الفنية، وذلك عندما يكون الغموض مقصوداً لإنتاج تأثير فني معين يكون ظاهراً في العمل نفسه: كأن يكون هذا الغموض طابعاً مميزاً لأحد الموضوعات المتمثلة في العمل، وهو طابع يريد الفنان إظهاره بشكل مباشر دون وصفه بطريقة غير مباشرة.

وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر في تأسيس القيمة في الأعمال الفنية الأخرى سواء كانت موسيقية أو تصويرية أو خلاف ذلك: فالخصائص من قبيل أجزاء العمل في نظام تتابعي أو مكاني، وأسلوب ترتيب عناصر جزء معين من العمل بحيث تتقابل مع عناصر جزء آخر ـ هذه الخصائص تكون منتمية إلى الهيكل المحايد للعمل الفني الذي نكون بصدده. ولكن هذه الخصائص البنيوية المحايدة في العمل الفني قد تؤدي إلى انبثاق كيفيات ذات دلالة بالنسبة للقيمة الفنية سلباً أو إيجاباً. فعلى سبيل المثال، نجد أن الإفراط في الترتيب الهارموني للتفاصيل أو الأجزاء الخاصة بعمل فني ما، يكشف عن حذلقة زائدة تفسد النظام التأليفي لعناصر العمل، وتجعل العمل منطوياً على كيفيات تحمل قيمة سالبة. وقد يحدث مثل هذا على مستوى آخر لا يتعلق بالعناصر البنيوية، وإنما بالمضمون كأن ينطوي هذا المضمون على رتابة وملل، وهكذا. ومع ذلك، فإن القصور أو الاضطراب في تنظيم العناصر قد يكون مقصوداً، فهو قد يرجع إلى كيفيات أخرى قصدية، وتهدف إلى تحقيق أغراض فنية معينة داخل الكل. وفي هذه الحالة، فإن هذه القصدية قد تؤدي إلى انبثاق قيمة إيجابية للعمل، وقد لا تؤدي إلى ذلك؛ لأن القول بأن اضطراب النظام يكون قصدياً، لا يعني بالضرورة أن القصد كان صحيحاً، وأنه بلغ هدفه الذي أراد أن يبلغه!

والكيفيات الحاملة للقيمة في العمل الفني يمكن أن تحمل أو تؤسس القيمة بأسلوب آخر غير الأسلوب السالف الذكر الذي يحدد درجة القيمة إيجاباً أو سلباً، والذي يمكن ـ من جانبنا ـ أن نسميه «الحمل الكمي للقيمة». فالعمل الفني قد ينطوي ـ كما نوهنا إلى ذلك من قبل ـ على كيفيات حاملة أو محددة لقيم خاصة بعينها

تكون مميزة للعمل. وهنا يضرب لنا إنجاردن[30] مثلاً على هذه الكيفيات الأخيرة، من خلال فحص أسلوب التنفيذ الفني (التكنيك) في أعمال روادان Rodin النحتية المصنوعة من الرخام: فما يلفت نظرنا في هذه الأعمال، إنما هو ذلك الاتقان الفائق وتلك النعومة الواضحة في معالجة السطح الذي يعيد إنتاج نعومة جسم امرأة يمثلها التمثال. هذا الأسلوب في معالجة السطح الرخامي يقوم بدور جوهري في عملية تمثيل موضوع ما ـ وهو جسم امرأة ـ يكون طابعه المميز له مختلفاً عن خصائص تلك المادة التي منها تشكلَ التمثال على ذلك النحو الذي يوحي لمن يلاحظ التمثال بأنه يكون في حالة اتصال بصري، لا بالرخام، وإنما بلحم بشري. هذه العملية التمثلية هي كيفية تحقق قيمة فنية معينة تقوم على التمثل البارع لموضوع تكون خصائصه مغايرة تماماً للمادة التي منها يتشكل العمل النحتي.

والأمثلة على القيم الفنية وكيفياتها الحاملة لها يمكن أن تعدد. ولكننا في كل الحالات سنصل إلى نفس النتيجة، وهي: أن القيم الفنية تكون مؤسسة في العمل الفني، أو أنها ـ بعبارة أخرى ـ تتأسس في العمل دون أن يكون تأسسها متوقفاً على الملاحظ، إذ أن هذا الأخير لا يملك سوى أن يلاحظ أسلوب تأسسها.

أما بالنسبة لتأسيس القيمة الجمالية، فإن دور الملاحظ سيكون مفترضاً على الدوام باعتباره «مؤسِّساً مشاركاً» للقيمة الجمالية. وهذا الوصف الذي به ننعت دور الملاحظ في تأسيس القيمة الجمالية يعبر بدقة عن قصد إنجاردن. والملاحظ يؤسس القيمة الجمالية عن طريق إدراك تجمع معين لبعض الكيفيات التي تكون مترابطة معاً وفقاً لقصد فني. فما تلك الكيفيات التي تحمل أو يمكن أن تحمل القيمة الجمالية؟

إن مصطلح الكيفيات الجمالية يثير في ذهننا أنماطاً متنوعة من الكيفيات: فبعض هذه الكيفيات تكون عاطفية الطابع emotional qualities على نحو ما يبدو في تعبيرات من قبيل: محزن، مبهج، عاطفي، جليل، درامي، مأساوي. . . . . إلخ. ومن الطبيعي أن تكون هذه الكيفيات الانفعالية طابعاً مميزاً للكيفيات الجمالية؛ لأن القيم الجمالية نفسها تُحدث دائماً تأثيراً وجدانياً ما في خبرة الملاحظ. وبعض الكيفيات الجمالية تكون عقلانية الطابع intellectual من قبيل قولنا: حاذق، مشوق، عميق، ممل، كئيب. . . . إلخ. وهناك كيفيات أخرى تكون ذات طابع صوري formal character من قبيل: النظام، والتنوع، والائتلاف، والتنافر، والتماسك، والتعبيرية، والدينامية. . . إلخ

ومع ذلك، فإن إنجاردن[31] يميز نمطين رئيسيين لتصنيف هذه الكيفيات:

---

(30) Ibid., p. 210.

(31) Ibid., pp. 211 - 212.

والنمط الأول يسميه إنجاردن «الكيفيات الجمالية اللا مشروطة»، أي تلك الكيفيات الحاملة لقيمة جمالية بطريقة لا شرطية unconditionally (aesthetically) valuable qualities؛ لأن هذه الكيفيات تكون في ذاتها حائزة لقيمة جمالية سلباً أو إيجاباً. فالكيفيات من قبيل: عميق، ممل، مبتذل ـ هي كيفيات تحدد بذاتها قيمة جمالية إيجابية أو سلبية. وليس معنى ذلك أن الملاحظ لا يكون له هنا دور في تأسيس القيمة الجمالية؛ لأن أمثال هذه الكيفيات لا يمكن أن تتأسس بمفردها بمعزل عن الكيفيات الأخرى أو السياق الذي ترد فيه؛ ولذلك فإنها لا تنبثق إلا على أساس من إدراك الملاحظ للطابع الكلي للعمل، أي عندما يؤسس الموضوع الجمالي. أما النمط الثاني من الكيفيات الحاصلة للقيمة الجمالية، فإنه «يحمل هذه القيمة بطريقة اشتراطية conditionally valuable »، وينتمي إلى هذا النمط من الكيفيات أغلب الكيفيات الانفعالية مثل: الحزن، والبهجة، والعاطفية. فهذه الكيفيات لا تكون بذاتها ذات دلالة جمالية، وإنما هي يمكن أن تصبح كذلك إذا ما توفرت شروط معينة في خبرة الملاحظ حتى تكون خبرة جمالية. فعندما يكون شخص ما حزيناً في حياته اليومية لخطب ألم به، وجعل من هذا الحزن طابع خبرته الحياتية، فإن الحزن في هذه الحالة يكون محايداً من الناحية الجمالية. أما عندما ينبثق الحزن من إحدى أعمال شوبان الموسيقية على سبيل المثال، أي من خلال عرضه والاستماع إليه (أي تعينه كموضوع جمالي)، فإن الحزن في هذه الحالة يكون ذا دلالة أو قيمة جمالية.

والحقيقة أن هذا الطابع الشرطي الذي يؤكد إنجاردن على أهميته في الخبرة بالكيفيات الانفعالية ـ هو أمر له أهميته القصوى في التخلص من الأخطاء المتعلقة بفهم طبيعة القيمة الجمالية، وهي أخطاء عالقة بأذهان العامة، بل وتمتد إلى أذهان بعض المنظرين. فمن المألوف أن نجد لدى أولئك الذين يفتقرون إلى الثقافة الفنية وينقصهم الوعي الجمالي ـ نجد لديهم خلطاً دائماً بين انفعالاتهم والانفعالات التي تنبثق من الموضوع الجمالي، كأن نجد شخصاً ما ينسب قيمة جمالية عاطفية لقصيدة أو أغنية ما، لمجرد أن كلمات هذه القصيدة أو تلك الأغنية ترتبط لديه بمواقف حياتية معينة، في حين قد لا تكون هناك أية قيمة جمالية أو فنية في أي منهما. فمثل هؤلاء قد يستدر العمل الفني عطفهم حتى تنساب دموعهم، في حين أن هذا العمل نفسه قد يكون ـ بالنسبة للمتذوق المثقف فنياً ـ مثيراً للسخرية والضحك. وهذا يعني ـ بعبارة أخرى ـ أن الانفعال الجمالي يكون انفعالاً خالصاً pure emotion، أي انفعالاً صادراً عن الموضوع الجمالي نفسه، ولهذا أمكن دوفرين أن يتحدث عن الشعور بوصفه شعور الموضوع الجمالي.

وإذا كان الموضوع الجمالي متأصلاً في العمل الفني، فإن ذلك يعني ضمنياً أن كيفياته ذات القيمة الجمالية لا تتأسس من فراغ، وإنما تتخذ أساسها الأونطيقي في

العمل الفني نفسه. وهذا لا يعني أنها تكون مؤسسة في العمل الفني، فهي تنبثق فقط في الموضوع الجمالي، ولكن على أساس من العمل الفني. هذا الأساس الأونطيقي الذي تقوم عليه الكيفيات ذات القيمة الجمالية هو ما يسميه إنجاردن «الكيفيات المحايدة جمالياً» aesthetically neutral qualities والمؤسسة في العمل الفني، من قبيل: الألوان، والأصوات، والأشكال. . . . إلخ، فالفنان يتلاعب بهذه الكيفيات ويدخلها في تنظيم فردي معين وفقاً لقصد فني، كما لو كان يستبصر من خلال حدس إبداعي تلك الكيفيات ذات القيمة الجمالية وكيف ستؤدي إلى انبثاق قيمة جمالية كلية للعمل. وهكذا، فإن الفنان يؤسس هذه الكيفيات المحايدة ـ مع الهيكل البنيوي المحايد ـ لتكون بمثابة الشروط الموضوعية objective conditions اللازمة لتحقق الشروط الذاتية subjective conditions، أي لتحقق الخبرة الجمالية لدى الملاحظ، والتي بدونها لا يمكن لهذه الكيفيات المحايدة أن تظهر، ولا يمكن للكيفيات ذات القيمة الجمالية أن تنبثق، ولا يمكن للقيمة الجمالية الكلية أن تتأسس.

وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الدور الذي تؤديه الكيفيات الجمالية المحايدة والتي يؤسسها الفنان بوصفها «شروطاً موضوعية» تحكم «الشروط الذاتية» (أي تحقق الخبرة الجمالية)، هذا الدور يمكن تشبيهه بالدور الذي تؤديه «المجموعة الضابطة» في تجارب علماء النفس إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح في هذا السياق. وهذا التشبيه الذي نستخدمه لن يكون مثيراً للدهشة عندما ننظر ـ مثلما ينظر إنجاردن ـ إلى إبداعات الفنان بوصفها تجارب، أي إجراءات منظمة هادفة، «فكل فنان مبدع بحق ـ سواء كان موسيقياً أو شاعراً أو مصوراً إلخ ـ يكون في إبداعه لأعمال جديدة منفذاً لتجارب معينة. . . . »[32].

وما يمكن أن نخلص إليه من هذا هو أن القيمة الجمالية ـ شأنها شأن الموضوع الجمالي ـ يجب أن تتأسس دائماً (بواسطة الملاحظ) من خلال ما هو مُبدَع ومُؤسَّس (أي من خلال العمل الفني ذاته). وهكذا ينتهي إنجاردن إلى تعريف القيمة الجمالية بقوله: «سوف يظهر لنا من كل ما قيل أن القيمة الجمالية ـ التي تصبح متعينة على أساس من عمل فني ما ـ ليست شيئاً آخر سوى خاصية فردية من التحدد تتميز من خلال انتقاء كيفيات ذات قيمة جمالية تتفاعل معاً، وهي كيفيات تكشف عن نفسها على أساس من الهيكل المحايد لعمل فني ما يُعاد تأسيسه بواسطة ملاحظ كفء»[33].

* * *

تلك هي الخطوط العريضة للشق أو المبحث الأول لإستطيقا إنجاردن

(32) Ibid., p. 213.

(33) Ibid., loc. cit.

الفينومينولوجية، وهو مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي، وما يندرج تحته من مباحث فرعية (من قبيل القيم الفنية والجمالية). ولا شك أن خطوط هذا المبحث قد انطبعت بقوة في نظيره عند دوفرين، وهذه مسألة سوف نناقشها بالتفصيل في التعقيب النهائي بعد أن تكتمل ملامح إستطيقا انجاردن من خلال هذا الفصل، والذي يليه.

ولو حاولنا الآن أن نستخلص أهم نتائج هذا المبحث التي لها دلالة من الناحية المنهجية، فإننا يمكن أن نحصر ثلاث نتائج رئيسية:

أ ـ إن هناك تمييزاً دقيقاً بين القيم الفنية والجمالية يعتمد على نفس التمييز الدقيق بين العمل الفني والموضوع الجمالي (لأن القيمة تظهر وتتحدد على أرضية موضوعها).

ب ـ إن العمل الفني هو الأساس الموضوعي لتأسيس وانبثاق الموضوع الجمالي والقيم الجمالية.

جـ ـ إن الموضوع الجمالي يشارك العمل الفني (وعلى نفس النحو تشارك القيم الجمالية القيم الفنية) في خاصية الاستقلال الماهوي عن الخبرة (رغم ما هنالك من اختلاف من حيث علاقة كل منهما بالإدراك): فليس العمل الفني فحسب هو الذي لا يكون منتمياً إلى الخبرة ولا يشكل أي جزء منها، وإنما يسري هذا أيضاً على تعينات العمل الفني (الموضوع الجمالي).

وهذه النتيجة الأخيرة ـ وهي تمييز العمل الفني وتعيناته عن الخبرة به ـ لها أهمية قصوى داخل منهج إنجاردن. وربما يبدو هذا القول بالنسبة للنظرة المتسرعة أمراً متناقضاً مع تأكيده من قبل على أن الفصل بين العمل الفني والخبرة الجمالية يعد أمراً خاطئاً من الناحيةالمنهجية[34]. ولإزالة هذا اللبس، فإنه يكفي القول بأن إنجاردن يميز بين العمل الفني وتعيناته من جهة وبين الخبرة الجمالية من جهة أخرى، لا لشيء سوى فهم هذه الخبرة ذاتها على نحو دقيق. فالخبرة الجمالية لا تنفصل عن مبحث العمل الفني وتعيناته بمعنى أنها تتأسس عليه وتخضع له؛ ففهم الخبرة يقتضي أولاً فهم ماهية وأسلوب وجود موضوعها، وبدون هذا لا يمكن أن يقوم مبحث جاد للخبرة الجمالية. وهذا يعني أن المبحث الأونطولوجي ينبغي أن يسبق المبحث التأسيسي. وعلى هذا الأساس من الفهم يمكن أن نناقش مبحث الخبرة الجمالية عند إنجاردن.

---

(34) انظر ص 330.

ثانياً ـ الخبرة الجمالية وبنيتها المركبة:

يقدم لنا إنجاردن صورة تخطيطية عامة لماهية الخبرة الجمالية في مقال بعنوان «الخبرة الجمالية والموضوع الجمالي» Aesthetic Experience and Aesthetic Object(*). ومن هذا العنوان يتضح لنا على الفور تلك العلاقة التلازمية بين الخبرة الجمالية وموضوعها؛ لأن الخبرة ـ بوجه عام ـ إنما تتحدد وتتميز وفقاً لموضوعها الذي تقصده. غير أن البحث في ماهية الخبرة الجمالية لا يقتضي فحسب تمييزها عن الخبرات أو الاتجاهات المعرفية الأخرى التي قد تختلط بها، وإنما يقتضي أيضاً التعرف على بنية الخبرة الجمالية ذاتها. وفيما يلي سنناقش هاتين القضيتين على التوالي:

وإنجاردن في تمييزه للخبرة الجمالية يثير تساؤلات عديدة: هل تكون الخبرة الجمالية خبرة بشيء أو بموضوع واقعي؟ وهل واقعية الموضوع المدرك تعد شرطاً لازماً لتحقق الخبرة الجمالية؟ وهل الخبرة الجمالية تبقى داخل حدود الإدراك الحسي لموضوعي واقعي؟

ولا شك أن التحليل السابق لمبحث العمل الفني والموضوع الجمالي يمدنا بأساس راسخ يتيح لنا حسم الإجابة على هذه التساؤلات. ولقد اتضح لنا فيما سبق أن موضوع الخبرة الجمالية هو الموضوع الجمالي الذي يكون كامناً في العمل الفني ذاته، أو هو ـ بعبارة أخرى ـ العمل الفني منظوراً إليه كموضوع جمالي، فليست للخبرة الجمالية غاية سوى تعيين بنية العمل الفني (أي تأسيس الموضوع الجمالي). وهذه البنية ـ كما نعلم ـ لا توصف بأنها واقعية أو لا واقعية: فهي لا توصف بأنها لا واقعية؛ لأنها تتأسس على موضوع فيزيقي واقعي يتمثل في الطبقة المادية للعمل، والتي تكفل للعمل استمراراً بعد انتهاء إبداعه، وتجعله في متناول الملاحظين. إلا أن هذه البنية ـ من ناحية أخرى ـ تكون نتاجاً للنشاط القصدي للفنان؛ فهي تتخذ مصدرها

(*) ظهر هذا المقال المسهب لأول مرة باللغة البولندية سنة 1937 كجزء من كتاب «المعرفة بالعمل الفني الأدبي»، وفي ملخص موجز ألقى هذا المقال أمام المجلس الدولي للإستطيقا بباريس في نفس العام تحت عنوان «الخبرة الجمالية» Das aesthetische Erlebniss، وهذه الخلاصة الموجزة للمقال نشرت أيضاً في كتاب «الخبرة والعمل الفني والقيمة» الذي نشر بالألمانية سنة 1969. وقد ظهرت ترجمة إنجليزية لهذا المقال سنة 1960 في دورية «الفلسفة والبحث الفينومينولوجي» بنفس المضمون الذي ظهر عليه في الأصل بكتاب «المعرفة بالعمل الفني الأدبي»، وإن كان في صورة أقل إسهاباً فحسب كما يصرح بذلك إنجاردن نفسه. وسوف نعتمد على هذين المصدرين الأخيرين معاً.

في أفعال الفنان الإبداعية، ويكتمل تحققها من خلال أفعال الملاحظ التعيينية؛ ولذلك فإنها يكون لها أسلوب من الوجود مغاير لأسلوب وجود الموضوع الفيزيقي الواقعي الذي تتأسس عليه، إنها بنية تخطيطية قصدية خالصة تضمر في باطنها الموضوع الجمالي.

ومن هذا المنطلق ينتقد إنجاردن[35] الرأي القائل بأن موضوع الخبرة الجمالية يكون **متماثلاً في الهوية** مع عنصر من العالم الواقعي، فهذا الاعتقاد هو الخطأ الجوهري في الآراء المتعلقة بالخبرة الجمالية. ولا شك إن هناك بعض الحالات التي يبدو أنها تبرر هذا الاعتقاد؛ أفلا يمكن أن يحدث ذات مرة أن نرفع ستائر نافذة حجرتنا في يوم من أيام الربيع، ونلمح الحديقة، فإذا بالأشجار قد تفتقت أزهارها أثناء الليل؟ إننا فجأة نصبح مبهورين ومسحورين برؤية أشجار التفاح مزدهرة مع خلفية من سماء صافية زرقاء. أفلا يداخلنا السرور لرؤية بعض الموضوعات الواقعية التي نلقاها في العالم المحيط بنا، وهي نفس الموضوعات التي قد رأيناها قبل أن نمر بخبرة الجذب، وهي نفس الموضوعات التي سوف نواصل رؤيتها برغم زوال جيشان الشعور، وحالة السحر التي كانت تستولي علينا؟! وهل الأمر بخلاف ذلك عندما ندخل متحف اللوفر ونرى أمام خلفية قاتمة «فينوس ميلو» Venus de Milo الناصعة البياض بقدها الممشوق وسحرها المدهش؟ أليست هي قطعة من الحجر لها شكل خاص يسرنا ويكون اهتمامنا الجياش متجهاً إليها؟! وكون هذه القطعة الحجرية من عمل فنان ما (أي نتاج نشاط فني) لا يبدل على الإطلاق من واقعيتها (ولا يستبعد هذا الموضوع الذي يبهجنا من أن يُدرَس بواسطة شخص ما يتخذ إزاءه اتجاهاً بحثياً خالصاً purely investigating attitude، كأن يقيس الأبعاد الخاصة للتمثال، ويختبر حالة السطح الرخامي . . . . . إلخ).

وكل هذه الوقائع صحيحة، أي تحدث بالفعل، ولكن النتيجة المستمدة منها، وهي القول بأن موضوع الخبرة الجمالية يكون من حيث ماهيته وأسلوب وجوده موضوعاً واقعياً يمكن استنفاد ماهيته في فعل الإدراك الحسي - هي نتيجة خاطئة فيما يرى إنجاردن. وهو يبين ذلك من خلال إثبات قضيتين أساسيتين: أولهما، أن البدء من موضوع واقعي يُدرَك حسياً، لا يكون شرطاً ضرورياً في كل حالة من حالات الخبرة الجمالية. وثانيهما، أن الخبرة الجمالية عندما تبدأ من إدراك حسي لموضوع واقعي، فإنها تتجاوز دائماً هذا الإدراك الحسي، ولا تبقى داخل حدود الموضوع الواقعي.

وبالنسبة للقضية الأولى، فإن ما يؤكد صحتها هو أن موضوعات الإدراك

---

(35) Ingarden, «Aesthetic Experience and Aesthetic Object», in **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. XXI (March 1961), No. 3., p.289.

الجمالي يمكن أن تكون موضوعات خيالية وغير مدركة حسياً على الإطلاق بوصفها موضوعات واقعية أو فيزيقية. وأي عمل أدبي يقدم لنا ـ فيما يرى إنجاردن[36] ـ مثالاً جيداً على ذلك، لأن الأعمال الأدبية لا توجد بوصفها موضوعات فيزيقية (ولا سيكولوجية ولا سيكو ـ فيزيائية)، فبين الموضوعات الفيزيقية يوجد فقط ما يسمى بالكتب، أي بعض صفحات من الورق مطبوعة أو مدون عليها كلمات، ومربوطة معاً. إلا أن الكتاب في حد ذاته ليس هو ما يكون موضوعاً لخبرتنا، فهو لا يعد عملاً فنياً أدبياً، وإنما فقط وسيلة «لتثبيت» العمل أو جعله متاحاً للقارىء.

وحتى في الحالات التي نواجه فيها موضوعاً واقعياً عند بداية الإدراك الجمالي، فإن واقعية الموضوع هنا لا تكون أمراً لازماً لتحقق وإتمام الإدراك الجمالي، أو لكي يظهر الموضوع الجمالي. حقاً إننا ندرك حسياً قطعة من الرخام تسمى «فينوس ميلو»، ونكون مأخوذين بسحرها وشكلها. ولكن ربما يكون إدراكنا الحسي وهماً، ولا تكون هناك قطعة من الرخام في حجرة اللوفر، أو أنها تكون مختلفة تماماً عما ظهر لإدراكنا. وكل هذا لن يبدل أو يغير شيئاً من حالة السحر التي تستولي علينا، أو مما قد أعطِي لنا كموضوع لهذه الخبرة. ومن هذا يخلص إنجاردن إلى القول بأن «واقعية موضوع ما لا تكون ضرورية لتحقيق خبرة جمالية. كذلك فليست هذه الواقعية هي السبب في كوننا مسرورين أو غير مسرورين بشيء ما في خبرة جمالية؛ لأن حدوث الواقعية كلحظة جزئية للموضوع المدرك لا يؤثر على بهجتنا الجمالية أو نفورنا بأية حال»[37].

والحقيقة أن موقف إنجاردن هنا له مغزى بعيد من الناحية الفينومينولوجية، فهو هنا يوظف ذلك التمييز الدقيق الذي اصطنعه استاذه هوسرل(*) بين الموضوع الواقعي المدرك والموضوع القصدي. وكما نعلم، فإن الموضوع القصدي (وهو في هذه الحالة الموضوع الجمالي بكل كيفياته الجمالية) يكون حاضراً حضوراً قصدياً لا حضوراً واقعياً، أي أنه يبقى ملازماً للخبرة (وهي في هذه الحالة الخبرة الجمالية) بشكل مستقل عن الموضوع الواقعي، وما قد يمكن أن يطرأ عليه من تغيرات، فالموضوع القصدي يتأثر فقط بما قد يطرأ على الأفعال القصدية المؤسسة له من تعديل أو تبديل.

وعلى هذا، فإن واقعية الموضوع المدرَك لا تكون شرطاً ضرورياً لتحقق الخبرة الجمالية أو لظهور الموضوع الجمالي، وإلا لكانت كل الموضوعات التي ندركها بوصفها واقعية ينبغي أن تكون جميلة، وساحرة، وجذابة. . . . إلخ. ولذلك، فإننا

---

(36) Ibid., p. 290.

(37) Ibid., p. 291.

(*) انظر ص 32, 33.

ينبغي أن نعكس الآية: فالخبرة الجمالية ذاتها ـ وليس الموضوع الواقعي المدرَك ـ هي ما يكون شرطاً لظهور الموضوع الجمالي بكيفياته الجمالية.

ومع ذلك، فإن هذه الحقيقة ـ فيما يرى إنجاردن ـ ليست كافية لكي نقرر بأننا في كل حالة ندرك فيها موضوعاً جمالياً، لا نبقى داخل حدود الموضوع الواقعي المدرَك (وتلك هي القضية الثانية التي يحاول إنجاردن إثباتها). فربما يقال بأن واقعية الموضوع المدرك لاتكون ضرورية في ذاتها، ومع ذلك فإنه توجد هناك كيفيات خاصة للموضوع الواقعي هي التي تكون ـ وليس الموضوع الواقعي ذاته ـ مصدر وموضوع الخبرة الجمالية. وهذا هو الرأي الذي يعتقد فيه أولئك الذين ينظرون إلى موضوعات الخبرة الجمالية باعتبارها أشياءً محسوسة واقعية مؤسسة بطريقة خاصة، ووراء هذا لا يوجد شيء آخر يمكن أن يؤخذ بعين الاعتبار.

ولكي يبرهن إنجاردن على القضية الثانية، وهي أن الخبرة الجمالية تتجاوز حدود الإدراك الحسي لموضوع واقعي، فإنه يميز بين ما يسميه «الاتجاه البحثي المعرفي» الذي يهدف إلى معرفة شيء واقعي بمساعدة الإدراك الحسي، وبين الاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية التي تقودنا إلى موضوع خاص له قيمة جمالية. وهذه القضية يمكن صياغتها ـ على نحو آخر ـ في السؤال التالي: ما الفرق بين معرفتنا بكيفيات موضوع واقعي، وخبرتنا بكيفيات ذات قيمة جمالية؟ هذا ما يجيب عليه إنجاردن[38] من خلال وصف مباشر لهاتين العمليتين كما تحدثان في أنفسنا:

إننا يمكن أن نتعرف في الاتجاه البحثي على قطعة الرخام المسماة «فينوس ميلو»، فقط من خلال إجراء جملة من إدراكات حسية (بصرية ولمسية بوجه خاص) قد تتبع بعضها البعض في استمرارية، ولكن هذا التتابع لا يكون ضرورياً. وفي كل إدراك من هذه الإدراكات الحسية، فإننا نلاحظ بدقة طبيعة الشيء الذي نتعامل معه، وكيف يكون مؤسساً، أي أننا لا نلاحظ فحسب ما يكون معطى what is given في تأسيس ما، وإنما نلاحظ أيضاً الأسلوب الذي به يكون معطى its mode of giveness على هذا النحو وبذلك التحديد؛ لأن ملاحظة الكيفية التي يكون عليها هذا الموضوع المعطى، هي التي تتيح لنا أن نحكم بأن هذه الخصائص التي تظهر لنا تنتمي إلى الموضوع ذاته. وهكذا فإن عملية المعرفة بموضوع واقعي تنطوي أيضاً على أحكام يتم فيها ربط نتائج الإدراكات الحسية وصياغتها تصورياً. والتحقق من تطابق نتائج إدراكاتنا الحسية مع الموضوع الواقعي، يقتضي دراسة العوامل أو الظروف الموضوعية

(38) Ibid., pp. 291 ff.

والذاتية التي حدثت فيها عملية الإدراك الحسي من قبيل: الإضاءة في المكان الموضوع فيه كتلة الرخام، وظهور أشياء معينة في مجال الرؤية، وحالتنا النفسية أثناء الإدراك، وخاصة أعضاءنا الحسية. . . . إلـخ. والهدف من وراء دراسة هذه العوامل ـ تلك الدراسة التي يتخذها عادة علماء الطبيعة على سبيل المثال في ملاحظتهم لأشياء أو أحداث معينة ـ هو استبعاد كل تلك العوامل التي يكون لها تأثير على معطيات الإدراك الحسي، بحيث نكون على يقين من أننا لم ننسب إلى الموضوع الواقعي المدرَك أية خصائص سوى تلك التي تنتمي إليه بالفعل.

ولكن الموقف يبدو مختلفاً تماماً في تلك العملية الأكثر تعقيداً، والتي يرى إنجاردن أنه سوف يسميها ـ لأجل الاختصار ـ «الخبرة الجمالية»! فما الذي يحدث عندما نتخذ موقفاً أو اتجاهاً جمالياً من هذا التمثال الذي تعرفنا على خصائصه الواقعية من خلال اتجاه بحثي بمساعدة الإدراك الحسي.

إن أي فرد زار باريس يوماً ما، ولاحظ عن قرب كتلة الرخام المسماة «فينوس ميلو» يعرف أن لهذه الكتلة كيفيات واقعية عديدة لا يُلتفَت إليها فحسب في الخبرة الجمالية، بل إنها أيضاً تعوق مسار هذه الخبرة وتعكر صفوها بشكل ملحوظ إذا ما كانت موضوعاً لانتباهنا وحاولنا أن ندركها بدقة ووضوح؛ وبالتالي فإننا نميل بطريقة لا إرادية إلى إغفالها وتجاوزها. فعلى سبيل المثال: توجد هناك بقعة داكنة على أنف فينوس تقطع وتشوه انتظام سطحه. وهناك بعض المواضع الخشنة، بل وبعض التجاويف والثقوب في الصـدر والتي يبدو أنها قد تآكلت بفعل الماء. وهناك أيضاً تلف أصاب حلمة الثدي اليسرى. ونحن في الخبرة الجمالية نغفل كل هذه الكيفيات الجزئية لكتلة الرخام الواقعية، ونواصل خبرتنا كما لو كنا لم نرها، بل كما لو كنا نرى شكل الأنف منتظم اللون، وكما لو كان سطح الصدر أملساً قد امتلأت تجاويفه، وتشكلت حلمته بشكل منتظم كأن لم يمسسها ضرر. ونحن نضيف هذه الكيفيات في تمثل إدراكي خاص، أو في رؤية خاصة قريبة الشبه بتلك الرؤية الجمالية التي يصفها فولكلت Johannes Volklet بأنها «رؤية بالإضافة إلى ما يكون هناك ليُرَى»[39]. فهذه الكيفيات تؤدي دوراً هاماً في بلوغ ذروة الانطباع الجمالي الذي يساعد على ظهور الكيفيات ذات القيمة الجمالية؛ وبالتالي ظهور الموضوع الجمالي.

وهذا النوع من الإجراء سيكون غير ملائم للمعرفة بكيفيات كتلة الرخام

---

(39) Ingarden, «The Aesthetic Experience and the Aesthetic» Object, in **The Cognition of the Literary Work of Art**, p. 182 (see: the footnote)

الواقعية، وهي المعرفة التي تحدث في اتجاه بحثي، أما في الاتجاه الجمالي فإن هذا الإجراء يكون ملائماً تماماً: «ففي المعرفة بكتلة الرخام من خلال الاتجاه البحثي، فإنه سيكون من غير الملائم تماماً أن نغفل المواضع التالفة ونضع مكانها كيفيات ليست ماثلة بالفعل؛ لأن هذا سيعد تزييفاً عن وعي أو لا وعي. أما في الإدراك الجمالي، فإن هذا لن يكون فحسب ملائماً تماماً، بل يكون أيضاً أمراً مستحسناً»[40].

غير أنه من الضروري أن نلاحظ أن ملائمة أو استحسان هذا الإجراء بالنسبة للإدراك الجمالي لا يرجع على الإطلاق - فيما يؤكد إنجاردن - إلى اقتناعنا بأن هذه الكيفيات أو التفصيلات الواقعية التي نغفلها هي فقط بعض «التلفيات البعدية» post-eriori damages التي لا ينبغي أن توضع في الاعتبار، لأنها لم تحدث منذ البداية ولم تكن موجودة عندما انبثق التمثال من تحت إزميل الفنان. فهذا الأسلوب في وضع القضية سوف يكون ملائماً أو صحيحاً فقط إذا ما كنا نتخذ إزاء هذا التمثال إتجاهاً بحثياً من ذلك النوع الذي نجده لدى مؤرخي الفن، وإذا ما أردنا أن نعرف الحالة التي كان عليها التمثال عندما فرغ منه مبدعه. وفي هذه الحالة، فإننا ينبغي أيضاً أن نضيف الذراعين المكسورين في الوقت الحالي. . . . إلخ.

كلا. . . فإن إغفال مثل هذه التفصيلات الواقعية في الإدراك الجمالي يرجع إلى سبب مختلف تماماً، وهو أنها تعوق الإدراك الجمالي ذاته، وتعكر صفوه: فإدراك هذه التفصيلات بوضوح «يصدمنا»، ويدخل عنصراً لا منسجماً في مجال ما يكون معطى لنا في الإدراك، أي فيما يكون معطى لإدراكنا الجمالي، وهو الموضوع الجمالي. ولذلك فإننا لا ننتبه إلى هذه التفصيلات المزعجة أو نلحظها بشكل عابر فحسب، طالما أنها تعد دخيلة على الموضوع الجمالي الذي يحتل بؤرة انتباهنا، ونحاول الاستحواذ عليه في خبرتنا الجمالية. فهذا الموضوع الجمالي ليس متماثلاً في هوية واحدة مع كتلة الرخام المعطاة في الواقع. وبعبارة أخرى أدق يمكن القول بأنه يكون معطى لنـا، لا بوصفه كتلة من الرخام، وإنما بوصفه امرأة أو إلهة هي «فينوس»؛ ولذلك فإننا يحق لنا أن نتحدث عن «رأس» وعن «صدر» وعن «نظرة» فينوس. فما نراه في إدراكنا الجمالي لتمثال فينوس ليس مجرد جسم أو جسماً بلا حياة. حقاً إننا نعرف أن هذا الجسم الماثل أمامنا ليس حياً بالفعل، ولكننا في إدراكنا الجمالي نكون ميالين إلى نسيان هذه الحقيقة، على نفس النحو الذي به ننسى أو نغفل تلك الخصائص المزعجة الدخيلة على الموضوع. إننا نرى جسماً حياً لامرأة، بل لامرأة بعينها: أننا نرى «فينوس»، أي نرى امرأة معينة في موقف ووضع جسماني معين، وفي حالة نفسية تظهر في تعبير الوجه، وفي تلك الابتسامة. . . إلخ. ومع ذلك، فإن هذا الجسم

(40) Ibid., loc. cit.

الانثوي الحي الذي نراه ليس واقعياً، وليست المرأة امرأة واقعية: فنحن لو التقينا بامرأة واقعية بمثل هذين الذراعين المقطوعين، فإن هذه المرأة لن تكون موضوعاً لشعور جمالي، بل إن هذا الموقف سوف يثير لدينا شعوراً من النفور ـ أو حتى الاشمئزاز ـ الذي يكون ممتزجاً في نفس الوقت بنوع من الشفقة على مثل هذه المرأة المسكينـة. أما في إدراكنا الجمالي «لفينوس دي ميلو» فإننا لا نجد أثراً لمثل هذه الخبرات؛ فنقص الذراعين لا يشكل أي عائق بالنسبة لحدوث خبرة جمالية. بل إنه ـ وكما هو معروف ـ أصبح هناك شك يتردد دائماً فيما إذا كان من الأفضل أن لم يكن هذان الذراعان قد قطعا (وهذا يعني أن هناك إمكانية للقول بأفضلية نقص الذراعين على وجودهما). ولكن ما هو المقصود بالأفضلية هنا؟ أو بتساؤل آخر: «أفضل» بالنسبة لماذا؟ من الواضح أن الأفضلية هنا لا تكون بالنسبة لكتلة الرخام، ولا لامرأة حية (أو لفينوس من حيث هي امرأة)، وإنما بالنسبة لمجمل موضوع ذي قيمة جمالية يأتي إلى الوجود عندما تتحقق خبرة جمالية. وبعبارة أخرى أدق يمكن القول بأن كلمة «أفضل» هنا تعني أفضل بالنسبة للقيمة الجمالية للموضوع التي تتأسس فقط عندما يكون هناك حدوث لخبرة جمالية (أي عندما تحدث خبرة بالموضوع الجمالي). فالقيمة الجمالية ـ كما نعلم ـ تعطى لنا في الإدراك الجمالي باعتبارها مجملاً أو تجمعاً معيناً من كيفيات قيمية تنتمي إلى الموضوع الجمالي، وليس باعتبارها كيفيات أو خصائص مادية تنتمي إلى الموضوع الواقعي. وإن شئنا أن نطبق هذا على المثال الذي يصفه إنجاردن هنا، لقلنا: إننا ندرك هذه الكيفيات ذات القيمة الجمالية باعتبارها تنتمي إلى «فينوس ميلو» من حيث هي موضوع جمالي، وليس باعتبارها خصائص مادية لكتلة الرخام التي تكون ـ في حالتنا هذه ـ قد فقدت حتى قيمتها المادية. ولذلك فإننا في الإدراك الجمالي لهذا التمثال ننسى تماماً بشكل ما نقص الذراعين، ولا نشعر بأن الموضوع «المشاهد» على هذا النحو قد افتقد أي شيء من قيمته، فنحن ندرك قيمة جمالية إيجابية للصورة الكلية لفينوس: «فنقص الذراعين لا يمنعنا من أن نرى بشكل مباشر الإطار الخالص المحدد للبدن، والرشاقة المميزة لمجمل الصورة، والتي تكشف عن نفسها خاصة عندما نبصر فجأة التمثال عن بعد. . . . . »[41]، بل إن نقص الذراعين وعدم ظهورهما في المجال البصري يعمل ـ فيما يرى إنجاردن ـ [42] على ظهور قيم جمالية ما كانت لتكشف عن نفسها إذ بقي الذراعان سليمين، من قبيل: تحقيق قدر أكبر من رشاقة وخفة الحركة بالنسبة

(41) Ingarden «The Aesthetic Experience and the Aesthetic Object», in **The Cognition of the Literary Work of Art,** p.185.

(42) Ingarden,«Aesthetic Experience and Aesthetic Object», in **Philosophy and Phenomenological Research,** p.294.

للشكل، وانتظام شكل الصورة الظلية للصدر. . . . إلخ.

تلك هي الملامح الأساسية للصورة التي يرسمها لنا إنجاردن ـ من خلال منهج الوصف العياني ـ للخبرة بموضوع جمالي، في مقابل الخبرة أو المعرفة بموضوع واقعي، والتي تتم بمساعدة الإدراك الحسي (كما هو الحال في الاتجاه البحثي). ولا شك أن تلك الصورة تبدو شبيهة أو قريبة تماماً للصورة التي رسمها سارتر فيما بعد لنفس القضية، وفي نفس الوقت تبدو مغايرة أو بعيدة عن الصورة التي رسمها دوفرين ـ فيما بعد أيضاً ـ لنفس هذه القضية. ولكن المظاهر خادعة! فالحقيقة أن موقف إنجاردن هنا ليس قريباً كل القرب من موقف سارتر، وليس بعيداً كل البعد عن موقف دوفرين. وفيما يلي تفصيل ذلك:

إن سارتر ـ كما نعلم ـ قد نظر إلى الخبرة بالموضوع الجمالي باعتبارها خبرة بموضوع مغاير للموضوع الواقعي. فسارتر ـ مثل إنجاردن ـ يميز تماماً بين الموضوع الجمالي (أو العمل الفني باعتباره موضوعاً لخبرة جمالية)؛ والموضوع الواقعي أو الوسيط الفيزيقي الذي يكون موضوعاً للإدراك الحسي. فهل نخلص من ذلك إلى القول بأن إنجاردن ـ شأنه شأن سارتر ـ يستبعد تماماً دور الإدراك الحسي من الخبرة الجمالية، وينظر إليها باعتبارها خبرة بموضوع خيالي أو لا واقعي؛ وبالتالي يكون موقفه مغايراً لموقف دوفرين الذي أكد على أولية دور الإدراك الحسي في الخبرة الجمالية متبعاً ميرلوبونتي. وهنا ينبغي أن نبرز الفروق الدقيقة التي تميز موقف إنجاردن عن موقفي سارتر ودوفرين، وهذا يقتضي أن نكمل ملامح الصورة التي رسمها إنجاردن من خلال الوصف العياني للخبرة بتمثال «فينوس ميلو».

وينبغي أن نلاحظ أولاً أن إنجاردن إذ يذهب إلى القول بأن الموضوع الجمالي الذي يحدث في خبرتنا يكون مغايراً **للموضوع الواقعي**، فإن ذلك يعني فحسب أن موضوع خبرتنا الجمالية (الموضوع الجمالي) **ليس هو الموضوع الواقعي** الذي يكون ماثلاً أمامنا، دون أن يعني ذلك أنه يكون لا واقعياً أو متخيلاً على حد تعبير سارتر. فإنجاردن لم يتورط ـ مثلما تورط سارتر ـ في النظر إلى التمييز بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي على أنه تمييز بين موضوع واقعي وموضوع لا واقعي، أو بين موضوع محسوس وموضوع متخيل. فالموضوع الجمالي عند إنجاردن هو موضوع قصدي فحسب أو موضوع قصدي خالص mere or pure intentional object، أي موضوع لا يوصف بأنه واقعي أو لا واقعي. ومن ناحية أخرى، فإن الموضوع الجمالي عند إنجاردن ـ وإن كان مغايراً للموضوع الواقعي ـ فإن ماهيته لا تنحصر في كونه متخيلاً؛ فالخبرة الجمالية ـ كما سنرى ـ هي سلسلة من أفعال سيكولوجية أو خبرات معقدة، وليست **خبرة واحدية البعد**. ومن هنا، فقد ذهب إنجاردن في وصفه لخبرتنا

«بفينوس» كموضوع جمالي إلى القول بأننا لا نتخلى تماماً عن المرئي، كما أننا في نفس الوقت **لا نضيف** شيئاً إلى الموضوع الجمالي **عن طريق الخيال**، يقول إنجاردن: «إننا لا يمكن أن نقول هنا بأن «الذراعين المبتورين» لا يكونان مرئيين على الإطلاق، أو أنهما يكونان مرئيين بوضوح...... ولا يمكن القول كذلك بأن الذراعين المفقودين يضافان في (الفكر) أو (الخيال) (رغم أن هذا يكون ممكناً)»[43]. والمعنى المراد هنا أن الموضوع الجمالي - مع قيمه الجمالية التي تكون معطاة لإدراكنا الحدسي - **يتأسس** من خلال المظهر المرئي المعطى، ولكنه لا **يخلق** أو يضاف من خلال الفكر أو الخيال. فإن هذا يكون ممكناً من خلال اتجاه بحثي كأن نحاول مثلاً أن نتخيل الصورة التي كان عليها الذراعان قبل أن ينكسرا. وهنا ينبغي أن نلاحظ الفارق الدقيق - والعميق في نفس الوقت - بين مصطلحي «الخلق» و«التأسيس»: فالنشاط التخيلي في الخبرة الجمالية لا يضيف بأن «يخلق»، وإنما يضيف بأن «يؤسس»، بل إنه لا ينفرد وحده بوظيفة التأسيس بل تتداخل معه خبرات عديدة. وعلى هذا النحو يمكن القول بأن التأسيس هنا يعني جملة من خبرات تهدف إلى كشف الموضوع الجمالي وقيمه الجمالية كما تكون كامنة أو مقصودة من خلال مظهر مرئي. إن سارتر يجعل ماهية النشاط الخيالي مرادفاً لفعل الخلق، فنحن عندما نكف عن الإدراك الحسي للوحة «شارل الثامن»، وننظر إليها على مستوى التخيل، فإننا «**نخلق**» «شارل الثامن» بوصفه موضوعاً متخيلاً لا واقعياً؛ ولذلك فإن اللوحة لو احترقت، فإن شارل نفسه كموضوع جمالي لا واقعي سوف يستمر في الوجود. أما إنجاردن فإنه لم يتورط في مثل هذه العبارات التي لا تعني شيئاً آخر سوى أن الموضوع الجمالي يكون بمثابة «فكرة» أو «صورة متخيلة» ليست فحسب **مغايرة** للموضوع الفيزيقي، وإنما أيضاً **مفارقة** له. ولو قُدِّر لإنجاردن أن يدلو بدلوه هنا، لذهب إلى القول بأننا في إدراكنا الجمالي للوحة «شارل الثامن» لا «نخلق» شارل الثامن كموضوع لا واقعي متخيل، وإنما «نؤسسه» باعتباره مقصوداً فيما هو معطى. فالعمل الفني منظوراً إليه كموضوع جمالي - أي العمل الفني الذي نشرع في تعيينه أو إعادة تأسيسه - ليس كياناً مفارقاً للموضوع الفيزيقي (وإن كان مغايراً له متميزاً عنه)؛ لأن العمل الفني ذاته - والمنطوي على الموضوع الجمالي - يتخذ من الموضوع الفيزيقي أساساً يقوم عليه لا يفارقه أبداً. إن مشكلة سارتر التي أكدنا عليها مراراً هو تفسيره للعلاقة بين الموضوع الفيزيقي والموضوع الجمالي (أو العمل الفني منظوراً إليه كموضوع جمالي) باعتبارها علاقة انفصال تتخذ صورة «إما... أو»: فالعمل الفني إما أن ننظر إليه باعتباره موضوعاً فيزيقياً **واقعياً**؛ أو ننظر إليه باعتباره موضوعاً **لا واقعياً** «وفي هذه الحالة يكون موضوعاً جمالياً»؛ وإما أن ندركه حسياً بأن نكف عن تخيله، أو نتخيله

(43) Ibid., pp. 293 - 294.

بأن نكف عن إدراكه حسياً (وبذلك تصبح خبرتنا به خبرة جمالية). ولم يستطع سارتر أن يفهم - بسبب هذا الافتراض الأونطولوجي - كيف يكون العمل الفني (وبالتالي الموضوع الجمالي) كياناً قصدياً لا يوصف بأنه إما أن يكون واقعياً أو لا واقعياً؛ وبالتالي لم يستطع أن يفهم أيضاً أن الخبرة بالعمل الفني لا توصف بأنها إما إدراكاً حسياً له في خبرة لا جمالية، وإما تخيلاً له في خبرة جمالية، أي أنه لم يفهم كيف يمكن أن تبدأ الخبرة الجمالية من الإدراك الحسي وتتجاوزه. وهذا هو المعنى الذي كنا نقصده حينما نوهنا من قبل إلى أن سارتر كانت أمامه فرصة قوية للاستفادة من إنجاردن.

فهل نخلص من ذلك إلى القول بأن إنجاردن يفسح مجالاً للإدراك الحسي في الخبرة الجمالية بنفس القدر عند دوفرين. كلا... فإن إنجاردن عندما يذهب إلى القول بأن الخبرة الجمالية **يمكن**(*) أن تبدأ من الإدراك الحسي، ولكنها **تتجاوزه** دائماً، فإنه يقصد المعنى الدقيق لهذه العبارة، أي أنه يفهم التجاوز على أنه تجاوز فعلي تام. أما دوفرين فإنه وإن كان يؤكد على ضرورة حدوث هذا التجاوز، إلا أنه كان يرتد دائماً إلى المحسوس حتى عندما يكون بصدد وصف طبقات عليا من الخبرة، مثل الخبرة بالمعنى المتمثل أو العالم الشعوري المعبَّر عنه. بل إننا كنا نشعر أحياناً أنه كان يرد الخبرة الجمالية برمتها - أي بكل ما يجري فيها من عمليات شعورية: كالتمثل والخيال والشعور أو الانفعال - إلى الإدراك الحسي. ولذلك فإن دوفرين - على منوال ميرلوبونتي - قد أفرط في التركيز على دور الإدراك الحسي في الخبرة الجمالية. ومن هنا فإننا نعتقد أن الاختلاف بين دوفرين وإنجاردن في هذا الصدد هو اختلاف **في بؤرة أو درجة التركيز** (رغم أنه ربما يكون الاختلاف الرئيسي بينهما). إن تجاوز الإدراك الحسي في الخبرة الجمالية يعني - عند إنجاردن - أن الخبرة الجمالية عندما تبدأ من الإدراك الحسي، فإنها تتخذ من هذا الإدراك **أساساً فحسب** لسلسلة أخرى من العمليات السيكولوجية المغايرة. ففي خبرتنا بتمثال «فينوس ميلو» - وبصرف النظر عما يمكن أن يكون هناك من اختلاف حول أفضلية وجود الذراعين أو عدم وجودهما - فإن الحقيقة المؤكدة هي أنه لا يكون هناك مجرد إدراك حسي ساذج أو سطحي plain or simple sense - perception (أو بتعبير دوفرين: لا يكون هناك إدراك حسي غفل brute perception) لحجر واقعي، وإنما يكون هناك إدراك حسي من نوع خاص. ولكن هذا الإدراك عند إنجاردن يعمل فقط كأساس للخبرة الجمالية،

(*) نقول «يمكن أن تبدأ»؛ لأن البدء من الإدراك الحسي لموضوع واقعي لا يكون دائماً - كما أسلفنا - شرطاً ضرورياً في كل حالة من حالات الخبرة الجمالية، ففي حالة الخبرة بالفنون التشكيلية - كالنحت والتصوير على سبيل المثال - يكون هذا الشرط ضرورياً لا غنى عنه.

ولكنه لا يكون بمثابة نسيجها كما هو الحال عند دوفرين (أو ميرلوبونتي). والنص التالي يعبر عن ذلك بوضوح:

«فبالنسبة لهذه الحالة [أي حالة خبرتنا الجمالية بتمثال «فينوس ميلو»]، فإن الإدراك الحسي يؤسس فقط أساساً - ولو أنه أساس لا غنى عنه - لخبرات تالية تستند عليه بشكل معين وتؤدي في النهاية إلى إدراك apprehension «فينوس دي ميلو» بوصفها موضوعاً لخبرة جمالية خاصة. وبالتناظر فإننا يمكننا القول بأن موضوع هذه الخبرة الجمالية لا يكون متماثلاً في هوية واحدة مع أي موضوع واقعي. فكل ما هنالك فحسب هو أن بعض الموضوعات الواقعية المؤسسة بطريقة معينة (كما الأشياء، وبوجه خاص في النحت) تعمل كنقطة انطلاق، وكأساس يقوم عليه تأسيس موضوعات جمالية معينة في مسار خبرة تتجلى في الاتجاه الجمالي»(44).

ولكن. . . كيف يؤدي هذا الإدراك الحسي دوره كنقطة بداية أو أساس للخبرة الجمالية؟ إن هذا ليقتضي أن ننظر في بنية الخبرة الجمالية ذاتها أو فيما يسميه إنجاردن «لحظات الخبرة الجمالية» moments of aesthetic experience، أي مراحلها التي تتألف منها.

أن التحليل السابق قد أوحى لنا أو أفضى بنا إلى نتيجة مؤداها أن الخبرة الجمالية هي خبرة مركبة، طالما أن الإدراك الحسي يكون فحسب نقطة لانطلاقها. هذه النتيجة ينبغي أن تصبح الآن هي المقدمة التي نبدأ منها. والإدراك الحسي الذي يعمل كنقطة بداية أو نقطة تحول إلى مراحل الخبرة الجمالية المختلفة، ليس هو - عند إنجاردن - ذلك الإدراك الحسي الساذج أو السطحي الذي يمعن النظر بوضوح ودقة - أي يتفرس - في الخصائص المادية للموضوع الفيزيقي الذي يكون ماثلاً أمامنا، وإنما هو الإدراك الحسي الذي يبصر الخصائص أو المظاهر المرئية كي يستبصر أو يدرك حدسياً القيم الجمالية المعطاة من خلالها. فهذه المظاهر المرئية ليست هي الخصائص المادية المحضة لكتلة الرخام أو الموضوع الواقعي بوجه عام، فهي مظاهر تدرك حسياً كما لو كانت علامات مقصودة تقودنا إلى القيم الجمالية التي تكون معطاة لإدراكنا الحدسي، «فالفنان المبدع يحاول أن يهب الموضوع الواقعي تلك الصورة، وأن يظهر تلك الخصائص التي - حينما يتحقق اتجاهاً ملائماً من جانب المشاهد - تعمل على تثبيت مبادىء دالة على تأسيس موضوع جمالي (وهو موضوع يكون متوقعاً ومستبصراً بمعنى ما بواسطة الفنان)»(45). ذلك هو المعنى الذي يقصده

(44) Ingarden, «The Aesthetic Experience and the Aesthetic Object», in **The Cognition of the Literary Work of Art,** pp.185 - 186.

(45) Ibid., p. 186.

إنجاردن حينما يتحدث عن دور الإدراك الحسي بالنسبة للخبرة الجمالية بوصفه إدراكاً حسياً لمظاهر مرئية مقصودة ولها دلالتها بالنسبة لإمكانية تأسيس الموضوع الجمالي. فالإدراك الحسي - بهذا المعنى - يكون مقدمة لسلسلة من الإجراءات تحدث داخل مسار الخبرة الجمالية. والنص التالي يكشف عن هذا المعنى بوضوح:

«. . . إن ما يسمى «بالخبرة الجمالية» ليس خبرة آحادية التركيب، وإنما عدد معين من الخبرات الموصولة ببعضها البعض. فلكي نرى «فينوس ميلو» في خبرة جمالية، فإنه لا يكفي أن «ننظر» إليها للحظة من وجهة نظر معينة. فينبغي على المرء أن «يدركها حسياً» من جوانب مختلفة، وفي اختزالات منظورية persepectival abridgments (foreshortenings) متنوعة، ومن مسافة أقرب أو أبعد، كي يصبح قادراً - في كل مرحلة من مراحل الخبرة الجمالية، وعلى أساس من الإدراك الحسي (الذي تعدل تبعاً لتغير المنظور) - على أن يتطلع إلى هذه **الخصائص المرئية** visible properities لفينوس ميلو، والتي تكشف عن قيمها الجمالية المتاحة في المظهر المعطى، وبعدئذ ينبغي على المرء أن يدرك بشكل مباشر [أي يدرك حدسياً] الكيفيات ذات القيمة، وأن يربطها بطريقة تأليفية مع بعضها البعض، كي يتثنى له - بهذا الأسلوب - تحقيق إدراك مباشر للكل الناتج عن انسجام هذه الكيفيات. وعندئذ فقط يستطيع - في تأمل انفعالي خاص - أن يسلم ذاته لسحر الجمال الخاص «بالموضوع الجمالي» المؤسس»[46].

ودلالة هذا النص بالغة الأهمية؛ لأنه يظهر لنا بشكل غير مباشر أن معالجة الخبرة الجمالية أصبحت تتطلب منهج التحليل الفينومينولوجي، الذي يمكن أن يكشف لنا عن بنيتها المعقدة، فما نسميه اصطلاحاً «الخبرة الجمالية»، إنما هو اصطلاح اختزالي لسلسلة من خبرات متنوعة أو عمليات شعورية معقدة تدخل في تركيب بنية الخبرة الجمالية. فالخبرة الجمالية خبرة مركبة. وهذه المقولة لها دلالات متنوعة؛ ولذا فإنها تحتاج لتحليل:

فالقول بأن الخبرة الجمالية هي خبرة مركبة يعني - فيما يعني - استبعاد التصور التقليدي والشائع للخبرة الجمالية على أنها «خبرة لحظية» momentary experience، وشعور لحظي باللذة ينشأ من بعض معطيات الإدراك الحسي. فلقد استطاع إنجاردن أن يظهر لنا أن الخبرة الجمالية تتألف من «كثرة» من مراحل أو أطوار phases، أي جملة **لحظات تتوالى في الزمان**، وليست مجرد خبرة عابرة. والحقيقة أن ماهية هذه اللحظات عند إنجاردن تكمن في أنها **لحظات شعورية قصدية**، أي أنها خبرات أو أفعال من جانب المشاهد تهدف إلى أن تفي بوظائف معينة في كل مرحلة من مراحل الخبرة الجمالية، بحيث يمكن في النهاية تحقيق خبرة تامة بموضوع جمالي. ولكن

---

(46) Ingarden, «Aesthetic Experience and Aesthetic Object», in **Philosophy and Phenomenological Research**, p. 294.

تحقق الخبرة على هذا النحو لا يحدث دائماً؛ فغالباً ما ينقطع مسار الخبرة الجمالية واتصالها لأسباب دخيلة طارئة، دون أن تبلغ الخبرة ذروة تطورها، أي قبل أن يتأسس الموضوع الجمالي، وهذه الظاهرة هي أحد الأسباب التي تفسر لنا شيوع التصور اللحظي للخبرة. ولعل أوضح صورة لهذا التصور تتمثل في النظر إلى الخبرة الجمالية باعتبارها لذة أو متعة لحظية؛ فهذا التصور المحدود للخبرة الجمالية والذي ينظر إليها من جهة اللذة والألم ـ والذي يعد من مخلفات النفسانية ـ إنما يصرف نظرنا عن ماهية الخبرة الجمالية ذاتها، ويحصر نظرنا في طبيعة تلك اللذة الوقتية العابرة التي تحدث فينا، وهذا هو ما يقصده إنجاردن بقوله: «. . . . إن الاختزال [الرد] الدائم للخبرة الجمالية إلى اللذة أو المتعة، هو فحسب تعبير عن بدائية المعالجة النفسانية للقضية برمتها. فالتساؤل عن السبب الذي من أجله تسمى هذه الخبرة خبرة «جمالية» لم يكن حتى مطروحاً، رغم أن باومجارتن ـ على سبيل المثال ـ قد وضعه من قبل في الاعتبار»[47]. وليس معنى ذلك أن إنجاردن يريد أن يستبعد دور الشعور باللذة أو الانفعال من الخبرة الجمالية، بل إن إنجاردن ـ على العكس من ذلك ـ يولي الجانب الشعوري دوراً هاماً باعتباره من مكونات لحظات الخبرة الجمالية. فما يريد أن يستبعده إنجاردن هو تصور ماهية الخبرة الجمالية باعتبارها مستنفذة في شعور أو انفعال لحظي عابر، فالخبرة الجمالية لا ينبغي أن تُفهَم من جهة الشعور، بل إن المشاعر والانفعالات هي التي ينبغي أن تُفهَم على نحو ما تحدث في الخبرة الجمالية ذاتها. عندئذ سوف نفهم أنماطاً متنوعة من الانفعالات والمشاعر، وكيف يمكن لهذه المشاعر أن تتخذ طابعاً قصدياً في بعض لحظات الخبرة الجمالية.

والقول بأن الخبرة الجمالية هي خبرة مركبة يعني أيضاً استبعاد ما قد أسميناه من قبل «**البعد الواحد للخبرة الجمالية**»، أي النظر إلى الخبرة الجمالية باعتبارها مؤلفة من عنصر واحد: فبمقتضى هذا المفهوم ـ الموروث من الإستطيقا التقليدية ـ فإن الخبرة الجمالية يُنظَر إليها على أنها عملية قد تطول أو تقصر، ولكنها في النهاية **تظل** خبرة واحدة. وبالطبع فإن الخبرة الجمالية تكون خبرة واحدة بمعنى أنها موحدة متصلة، ولكنها لا تكون خبرة واحدة بمعنى أنها مفردة. ولقد رأينا من قبل أن بعض الفينومينولوجيين لم يستطيعوا التخلص تماماً من هذا المفهوم: فحتى ميرلوبونتي الذي كان يحاول مداواة فكرة البعد التخيلي للخبرة الجمالية عند سارتر، من خلال سعي جاد نحو فض الاشتباك بين الإدراك الحسي والخيال، أو بين المحسوس من جهة وبين المعنى والدلالة من جهة أخرى، بهدف إحلال نوع من المصالحة والتوائم بينهما معاً في الخبرة الجمالية ـ حتى هذه المحاولة لدى ميرلوبونتي لم تستطع فض الاشتباك بين

(47) Ingarden «The Aesthetic Experience and the Aesthetic» Object, in **The Cognition of the Literary Work of Art,** p.187.

الطرفين إلا من خلال تغليب لطرف على الآخر، فلم تحفظ لكل منهما كيانه المستقل، أعني أن ميرلوبونتي قد اختزل الخبرة بالمعنى إلى خبرة بالسطح المحسوس، وقد أدى هذا إلى «تسطيح» الموضوع الجمالي، وهو قصور كان يحاول ميرلوبونتي نفسه معالجته في أواخر حياته.

ومن هذين التحليلين السالفين يمكن أن نخلص إلى معنيين رئيسيين لوصف إنجاردن للخبرة الجمالية بأنها «خبرة مركبة»: فهي مركبة من حيث «امتدادها» الزمني، بمعنى أنها مؤلفة من لحظات أو مراحل زمنية، وهي مركبة من حيث «تعقد» العناصر المؤلفة منها، بمعنى أن الأفعال أو العمليات السيكولوجية التي تحدث عبر هذا الامتداد الزمني (أي في كل من لحظات الخبرة) هي عمليات متعددة، وليست عملية واحدة مفردة، ولا شك أن « . . . . امتداد الخبرة الجمالية ـ وكذلك تعقدها ـ هو مسألة يمكن أن تتفاوت إلى حد كبير»[48]: فالتفاوت في الفترة الزمنية التي يمكن أن تستغرقها الخبرة الجمالية، ومدى تعقد عناصر هذه الخبرة، يتوقف على إذا ما كان الموضوع الجمالي المعطى لنا في الخبرة يتكشف بطبيعته في مراحل زمنية عديدة مثل عمل فني أدبي، أو عمل موسيقى ما، أم كان هذا الموضوع ـ على الأقل من الناحية النظرية ـ يمكن إدراكه «على الفور» كلوحة ما على سبيل المثال (رغم أنه لا يوجد في الحقيقة مثل هذا الإدراك اللحظي لأية لوحة على الإطلاق). وهذا التفاوت يتوقف أيضاً على إذا ما كان الموضوع الجمالي المعطى لنا في الخبرة موضوعاً بسيطاً أم معقداً، فأحياناً تكون خاصية لونية معينة أو «تيمة» صوتية ما هي موضوع الخبرة الجمالية، ولكن حتى في هذه الحالة فإن الخبرة بمثل هذه الموضوعات الجمالية لا تكون خبرة لحظية، ومجرد شعور باللذة أو الاستياء.

غير أن هناك معنى ثالثاً دقيقاً يمكن أن نلتمسه في وصف إنجاردن للخبرة الجمالية بأنها خبرة مركبة: فإنجاردن يصف هذه الخبرة بأنها «عملية مركبة لها أطوار عديدة، وتطور خاص ينطوي على العديد من العناصر اللامتجانسة»[49]. والجديد الذي يهمنا هنا هو خاصية «اللاتجانس» heterogeneity، فالخبرة الجمالية لا توصف فحسب بأنها مؤلفة من لحظات، ومركبة من عناصر عديدة، بل إنها تتميز كذلك بأن هذه العناصر العديدة تكون لا متجانسة من حيث بنيتها أو ماهيتها، هذه الخاصية هي ما يميز الطابع التركيبي للخبرة عن نظيره عند دوفرين. فنظرية دوفرين ـ كما نعلم ـ كان لها طابع تركيبي؛ لأنها تقوم على منهج مستمد من إنجاردن، ومؤداه: أنه

---

(48)Ibid., pp. 187 - 188.

(49) Ingarden, « Aesthetic Experience and Aesthetic Object», in **Philosophy and Phenomenological Research, p.259.**

طالما أن التحليل الفينومينولوجي يكشف لنا عن طبقات عديدة تتألف منها بنية الموضوع الجمالي، فلا بد أن تكون بنية الخبرة بهذا الموضوع هي الأخرى بنية متعددة العناصر معقدة التركيب. غير أن تعقد بنية الخبرة الجمالية عند دوفرين كان يبدو أحياناً ـ كما أشرنا مراراً ـ على أنه تعقد مؤلف من عناصر يمكن أن نصفها بأنها «شبه متجانسة» quasi - heterogeneous؛ فكما أن المحسوس يتردد صداه في المعنى المتمثل والتعبير داخل بنية الموضوع الجمالي عند دوفرين، كذلك نجد أن الإدراك الحسي يبدو كما لو كان خيوطاً قد جدل منها التمثل والشعور في الخبرة الجمالية. أما عند إنجاردن فإن خاصية اللاتجانس هي الطابع المميز لبنية الموضوع الجمالي والخبرة الجمالية معاً: فعلى سبيل المثال، نجد أن كل طبقة من طبقات العمل الفني تنطوي على كيفياتها الجمالية الخاصة، هذه الكيفيات الجمالية ـ شأنها شأن الطبقات التي فيها تكمن ـ تكون لا متجانسة، فبعض هذه الكيفيات يتعلق بالطابع اللوني أو الصوتي مثلاً، وقد يتعلق آخر بالطابع الشعوري، ومع ذلك فإنه من مجمل هذه الكيفيات، ومن انسجامها معاً، يتأسس موضوع جمالي. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن خاصية «اللاتجانس» لا تتعارض مع خاصية «الانسجام» harmony، فالانسجام قد يتحقق من عدة عناصر لا متجانسة، وهذا هو ما يقصده إنجاردن حينما يصف بنية العمل الفني بأنها «انسجام متعدد الأصوات»، فهو يعني بذلك أنها شأن الانسجام أو التناغم الموسيقي الذي ينشأ من أصوات عديدة لا متجانسة تنتمي إلى طبقات مختلفة. هذا الانسجام يكمن في القصد الفني، والقدرة على خلق هذا الانسجام بين عناصر لا متجانسة هي الإبداع الفني. وعلى نفس النحو تكون الخبرة الجمالية بمعناها الدقيق أو الأتم، فهي خبرة تتضافر فيها عمليات أو أفعال لا متجانسة من جانب القصد المستقبل، على نحو يتمكن فيه من إعادة تأسيس هذا الانسجام وفقاً للقصد الفني.

* * *

ويتبقى الآن الإجابة على السؤال التالي: ما المسار الذي تتخذه هذه الخبرة المركبة؟ وبتساؤل آخر: ما اللحظات التي يتألف منها مسار الخبرة الجمالية، والتي تنطوي على عمليات عديدة متنوعة تجعل من الخبرة الجمالية في النهاية عملية مركبة؟

لقد اتضح لنا أن عملية الخبرة الجمالية ليست متماثلة على الإطلاق مع عملية الإدراك الحسي الذي يتم في اتجاه بحثي. ومع ذلك، فإن الخبرة الجمالية تعتمد ـ وإن لم يكن بالضرورة في كل الأحوال ـ على الإدراك الحسي لموضوع واقعي بأن تتخذ من هذا الإدراك نقطة بداية أو أساس لها. ومعنى هذا أن الإدراك الحسي لموضوع واقعي ـ وهو أمر يحدث في حياتنا العملية ـ لا يشكل في حد ذاته خبرة

جمالية أو لحظة من لحظاتها؛ فلا بد أن يستدعي هذا الإدراك عمليات أخرى تتأسس عليه تجعلنا نستجيب لهذا الموضوع الواقعي بأساليب أخرى مغايرة لهذا الإدراك الحسي. إن الخبرة الجمالية تبدأ عند اللحظة التي نتحول فيها من موقف الإدراك الحسي لموضوع واقعي إلى مراحل الخبرة الجمالية. على هذا النحو يشرع إنجاردن في تحليل ووصف لحظات الخبرة الجمالية التي سنفصلها في النقاط التالية:

أ ـ ما تلك اللحظة التي نتحول فيها من الإدراك الحسي لموضوع واقعي إلى خبرة جمالية به؟ ذلك هو السؤال. فإذا كانت العملية الجمالية يمكن أن تبدأ من إدراك حسي لموضوع واقعي، فإن الجانب الأكثر تشويقاً من العملية، والذي يستعصي على الفهم في نفس الوقت، هو ذلك الانتقال الذي نتحول فيه من حالة الإدراك الحسي لموضوع واقعي (أي من اتجاه طبيعي عملي نتخذه في حياتنا اليومية، أو من اتجاه بحثي يمكن أن نتخذه إزاء الأشياء) ألى حالة الخبرة الجمالية (أي إلى اتجاه أو موقف جمالي). **فما الذي يؤدي إلى حدوث هذا التغير في الاتجاه؟** ما الذي يَحدُث ـ يتساءل إنجاردن[50] ـ عندما نقطع (وغالباً ما يكون ذلك بطريقة فجائية وغير متوقعة) المسار «الطبيعي» لاهتماماتنا اليومية عملية كانت أو نظرية، ونبدأ في الانشغال بشيء ما قد يبدو غير متعلق بحياتنا، ومع ذلك فإنه يُثريها، ويضفي عليها معنى جديداً؟

هذه التساؤلات التي يثيرها إنجاردن يمكن صياغتها في صورة أبسط كالتالي: ما الذي يطرأ على إدراكنا الحسي لموضوع واقعي، حتى يتحول هذا الإدراك إلى بداية إدراك جمالي؟ فعندما نضع السؤال على هذا النحو، سوف نفهم بدقة قصد إنجاردن الكامن بين سطوره. فتساؤلات إنجاردن السالفة لا يُراد منها وضع الإدراك الحسي منذ البداية في حالة تقابل أو تضاد مع الإدراك الجمالي؛ وبالتالي رفض المحسوس وإنكار أهميته. فما يقصده إنجاردن هنا، إنما هو التساؤل عن نقطة التحول أو التعديل الذي يطرأ على هذا الإدراك الحسي الخالص الذي نتخذه في اتجاه عملي أو بحثي، بحيث ينشأ عن هذا التعديل تغير في الاتجاه. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن إنجاردن يريد أن يبين لنا أن الإدراك الحسي ذاته لا يشكل لحظة في الخبرة الجمالية، وإنما لا بد أن يحدث تعديل أو يضاف عنصر آخر يصاحب هذا الإدراك، كي يمكن أن يبدأ اتجاه جمالي، أي يحدث تحول إلى الخبرة الجمالية:

وهنا يبين لنا إنجاردن[51] أن هذا التحول (تحول إدراكنا الحسي لموضوع واقعي إلى بداية إدراك جمالي) يحدث عندما نصبح مأخوذين بكيفية خاصة أو بكثرة من الكيفيات أو بكيفية جشطلتية معينة (مثل: لون أو انسجام للألوان، أو كيفية خاصة

(50) Ibid., loc. cit.

(51) Ibid., loc. cit.

للميلودي أو للإيقاع أو للشكل..... إلخ) ـ مثل هذه الكيفية لا تثير انتباهنا فحسب، بل إنها أيضاً تحرك شعورنا ولا تتركنا جامدين، وإنما تستولي على وعينا وتفرض نفسها علينا، فهي تثير لدينا انفعالاً خاصاً يسميه إنجاردن «الانفعال الأولى» preliminary emotion؛ «لأن هذا الانفعال هو فقط ما يفتتح العملية الصحيحة للخبرة الجمالية». ولأن هذه الكيفية تفرض نفسها وتستولي علينا، فإن خبرتنا الاستقبالية في هذه المرحلة الأولية يكون لها طابع سلبي، ولا تكون هناك معرفة بنوع هذه الكيفية التي تفرض نفسها علينا، فنحن نستقبل فحسب الانطباع الذي تحدثه فينا، والذي يكون قوياً حتى أننا نكاد لا ندركها، وإنما هي التي تحدث في خبرتنا.

ولعلنا نلاحظ هنا أن موقف دوفرين ـ حتى عندما يتحدث عن المحسوس ـ ليس بدون قرابة من موقف إنجاردن هذا. فالموضوع الجمالي عند دوفرين ـ كما سبق أن رأينا ـ يتمثل أول الأمر في خبرة أولية لا تأملية لها طابع شعوري لا معرفي، فالموضوع الجمالي يتجلى لنا هنا على مستوى المحسوس الذي يحركنا، ويتردد صداه في باطننا. وكثير من التعبيرات التي يستخدمها دوفرين هنا في وصف هذه الخبرة الأولية، قد ترددت حرفياً عند إنجاردن. ومع ذلك، فإننا لا ينبغي أن نغفل الاختلاف الأساسي بين إنجاردن ودوفرين هنا: فهذه الخبرة الأولية عند دوفرين هي المقام الأول خبرة بدن، أما عند إنجاردن فهي في المقام الأول خبرة انفعالية خاصة. حقاً إن هذه الخبرة عند إنجاردن تكون أيضاً نتاجاً لهذه الكيفية المحسوسة، ولكنها لا توصف بأنها خبرة إدراك حسي حتى وإن كان في مستوى الحضور البدني، وإنما تتميز بهذا الطابع الانفعالي في الاستجابة للمحسوس، والذي يعد بمثابة نقطة التحول من الإدراك الحسي إلى بداية الإدراك الجمالي. والحقيقة أن فهم دوفرين لهذا الطابع الانفعالي (الذي يتحدث عنه إنجاردن) بوصفه استجابة أو انفعالاً للبدن يبدو ملائماً تماماً في حالة وصف خبرتنا الأولية بالإيقاع ـ على سبيل المثال ـ في العمل الموسيقي، أو في الرقص أو بالإحساس بالثقل في البناء المعماري، ولكن تعميم ذلك على سائر الفنون يبدو غير ملائم.

وهذه الكيفية التي تولد هذه الخبرة الانفعالية الأولية عند إنجاردن هي كيفية تظهر على خلفية موضوع مدرك واقعي، ولكنها لم تعد موضوعاً لإدراكنا الحسي الخالص الذي يمعن النظر في تفاصيل الموضوع الواقعي، وإنما تكون موضوعاً لشعورنا أو انفعالنا فحسب. إنها تغرينا، وتحثنا على أن نلتفت إليها، وأن نستحوذ عليها في اتصال حدسي مباشر. ومن ثم، فإن خبرة الانفعال الأولى تنطوي على رغبة موجهة نحو فهم وتملك هذه الكيفية التي تثير دهشتنا وتستولي علينا. ورغم أن هذه الدهشة تكون سارة، إلا أن وصف خبرة الانفعال الأولى، بمصطلحات من قبيل:

«اللذة» أو «المتعة» أو «المشاعر السارة» ـ والتي طالما تتردد في الكتابات المتنوعة عن الخبرة الجمالية إلى «حد الملل» على حد تعبير إنجاردن ـ لا يؤدي إلى فهم طبيعة الانفعال الجمالي ويعمل على تسطيحه، فهذا الانفعال يكون بخلاف ذلك ـ بمثابة دهشة منطوية على اشتياق إلى الإشباع.

ومن هنا، فإن إنجاردن لا يصف النتيجة المباشرة لتحقق الانفعال الأولي على أنها تحقق لذة أو متعة بشيء ما، وإنما حدوث «صدمة» للمسار الطبيعي السابق للخبرات والأنشطة المتعلقة بموضوعات العالم الواقعي المحيط بنا. فما كنا مشغولين به منذ لحظة، يفقد فجأة أهميته، بمجرد حدوث اللحظة التي تكون فيها الكيفية المثيرة للانفعال الأولي قد استولت علينا، وهذه الظاهرة أو الخبرة الشعورية تحدث لنا كثيراً في حياتنا اليومية: فكم من مرة نسير في طريق جبلي ونحن مشغولون بالالتفات إلى تفاصيل الطريق الذي لا يكون آمناً دائماً، فإذا بنا نصبح «مأخوذين» بطريقة لا إرادية بما يسمى بجمال المشهد الطبيعي. عندئذ نتوقف بطريقة آلية، فتفاصيل منعطفات الطريق الذي صعدناه حتى قمته، قد أصبحت غير مثيرة لاهتمامنا، ولم نعد مشغولين بها، فهناك شيء ما آخر «يجذبنا» الآن. وبالمثل، فإننا ـ في أحيان كثيرة ـ نقطع فجأة حديثاً حول شئون عملية أو نظرية، لأن هناك كيفية مثيرة لانفعال أولي قد خطفت أبصارنا (كأن ننشغل ـ على سبيل المثال ـ بتعبير وجمال المرأة التي تعبر الشارع).

ومع حدوث هذه «الصدمة» يحدث إخماد جزئي للخبرات المتعلقة بالمسائل الخاصة والأشياء المحيطة بنا في العالم الواقعي. فالعالم الواقعي يتوارى إلى الظل ويحدث «شبه نسيان» لحضوره بسبب تغير الاتجاه الذي حدث نتيجة للانفعال الجمالي الأولي. وعندما يتوارى حضور العالم الواقعي وخبراتنا التي تحدث فيه، فإننا ندخل في حضور آخر يملؤه الانفعال الأولي؛ فالانفعال الأولي يحدث تثبيطاً ملحوظاً للخبرات المتفاعلة قبل حدوثه، وفي نفس الوقت يثبط منظور المستقبل الذي ظهر لنا قبل حدوث هذا الانفعال. فهذا الحاضر الجديد الذي نستغرق فيه يفصلنا عن ماضينا المباشر ومستقبلنا داخل مسار حياتنا اليومية، ويشكل «كلا منعزلاً» نضمنه حياتنا اليومية فقط بطريقة بعدية، أي بعد انتهاء العملية الجمالية. إنه «حضور» ليس له ماض ولا مستقبل؛ فليس هناك في الخبرة الجمالية مستقبل، «سوى مستقبل الموضوع الجمالي» (على حد تعبير دوفرين). والحضور بهذا المعنى يكون بمثابة استغراق في «اللحظة الحاضرة» ننفصل فيه عن عالم حياتنا الواقعي. وهو معنى قد تردد فيما بعد عند دوفرين في وصفه «لحضور المحسوس» الذي نستغرق فيه ونلتحم به في خبرة يتم

فيها تحييد كل عنصر خارجي دخيل(*). ومع ذلك فإن الاختلاف بين دوفرين وإنجاردن هنا واضح: فدوفرين ينظر إلى خبرة الحضور باعتبارها خبرة للبدن، وعلى أنها تشكل لحظة أولية في كل خبرة جمالية، في حين أن إنجاردن قد نظر إلى «خبرة الحضور» باعتبارها إحدى النتائج المترتبة على خبرة «الانفعال الأولي» باعتبارها لحظة أولية مميزة للخبرة الجمالية، ولذلك فإن خبرة الحضور في حد ذاتها ليست هي اللحظة الأولى المميزة للخبرة الجمالية، والنص التالي يعبر عن موقف إنجاردن هنا:

«وهذا الفصل للخبرة الجمالية عن مسار شؤون حياتنا اليومية، وهذا الاستغراق في خبرة جمالية فعلية، هو ما يسميه ستانسلاف أوسوفسكي Stanislaw Ossowski - إذا صح فهمي له - «بالعيش مع اللحظة» living with the moment، وهو ما ينظر إليه على أنه اللحظة الأساسية المميزة للخبرة الجمالية. وكما نرى فإن هذه اللحظة مستمدة، ومنحدرة من الانفعال الأولى.... ومع ذلك، فإن هذه اللحظة ليست طابعاً مميزاً للخبرة الجمالية؛ لأن مثل هذا الانفصال - الذي يحدث في تحقق فعلي للخبرة الجمالية - يمكن أن تحدثه أيضاً خبرات أخرى قوية، تنقلنا وراء مجال شؤون حياتنا اليومية، وهذا يحدث - على سبيل المثال - في بحث نظري خالص مركز، حينما نكون مستغرقين في مشكلة معضلة، حيث يحدث انفصال للحاضر مشابه. وهذا يظهر بوضوح خاصة عندما تكون البحوث منصبة على مشكلات مجردة للغاية ليس لها أدنى علاقة بالعالم الواقعي الظاهري المحيط بنا، كما في بعض البحوث الرياضية والفلسفية على سبيل المثال»(**)(52).

ومن هنا، فإن الانفعال الأولي يظل هو الطابع أو اللحظة الأولية المميزة للخبرة الجمالية؛ لأنه هو المصدر الذي منه ينبثق تطور مسار الخبرة الجمالية بلحظاتها المتعددة، وتطور الموضوع الجمالي القصدي المناظر لهذه اللحظات: فالانفعال الأولى (الذي يثيره فينا كيفية ما، والذي ينطوي في نفس الوقت على لحظة من الرغبة وانتظار للإشباع أو الامتلاء بكيفية تدرك حدسياً) هو ما يسبب هذا التحول من الاتجاه الطبيعي العلمي أو البحثي والذي يتم بمساعدة ادراك حسي خالص ويكون موجهاً نحو وقائع موجودة في العالم الواقعي، إلى اتجاه يكون موجهاً نحو اتصال حدسي مع ماهيات ذات كيفية معينة. ولذلك فإن اتجاهاتنا وأنشطتنا المعرفية (كما في الاتجاه

(*) انظر ص 267.

(52) Ibid., p. 299.

(**) ويمكن أن نضيف هنا الخبرات الصوفية أيضاً كمثال واضح تحدث فيه خبرة الاستغراق، والتي تبلغ من الشدة حداً يتم فيه الانفصال التام عن العالم الواقعي؛ ولذلك فإن بعض الصوفية يسمون هذا الانفصال بالغيبة، والغيبة هنا هي تلك اللحظة التي يغيب فيها حضور العالم الواقعي، ويتم الدخول في حضور آخر.

العملي والبحثي) يتم إجراؤها على أساسٍ من اعتقاد في وجود وقائع أو موضوعات في العالم الواقعي الذي فيه نوجد نحن أيضاً، أما عند حدوث لحظة الانفعال الأولى في الاتجاه الجمالي، فإن هذا الاعتقاد وإن كان لا يُستبعَد أو يوضع موضع شك، فإنه ينتقل إلى هامش الوعي. ولذلك فإننا بفضل الانفعال الأولي، لا نصبح متوجهين في الاتجاه الجمالي نحو واقعة الوجود الواقعي لكيفيات معينة، وإنما نحو الكيفيات ذاتها، أي نحو مضامين contents هذه الكيفيات. فالمظهر الفعلي الذي تبدو عليه هذه الكيفيات في موضوع واقعي ما باعتبارها خصائص له، لم يعد مسألة تشغلنا. وهكذا، فإننا لا نعبأ بإذا ما كان الشيء المعطى يكون بالفعل على النحو الذي أدركناه في البداية قبل الانفعال الأولي، أو أنه «يظهر» لنا فقط على هذا النحو. ومن هذا نرى أن لحظة الانفعال الأولى لا يترتب عليها فحسب نسيان حضور أو وجود العالم الواقعي المحيط بنا أثناء الاتجاه الجمالي، بل أيضاً نسيان أو إهمال واقعة وجود الموضوع المدرك الذي تظهر على خلفيته تلك الكيفية التي تثير هذا الانفعال. وهذا يعني أن انشغالنا في بداية الاتجاه الجمالي ينصب على ما يظهر لنا، وليس على الموضوع الواقعي الذي فيه يظهر ما يظهر، وهذا يعني ـ بدوره ـ حدوث تعديل في إدراكنا الحسي وتحوله إلى إدراك حدسي يريد أن يستحوذ على ماهية ما يظهر. وكل هذا يكون نتاجاً للانفعال الأولي. وفي هذا يقول إنجاردن:

«عندما نكون خاضعين لتأثير الانفعال الأولي، فإن الإدراك الحسي ـ مع المعطيات التي منها حدثت في البداية الكيفية التي أثارت انفعالنا هذا ـ يتم تعديله بطريقة جوهرية:

أ ـ فالاعتقاد في وجود الشيء المدرك ـ وهو الاعتقاد الذي يكون متضمناً بشكل طبيعي في فعل الإدراك الحسي ـ يتجرد من قوة تأثيره الملزمة، أي يتم «تحييده» بتعبير هوسرل.

ب ـ والكيفية التي قد حدثت في البداية كخاصية لموضوع واقعي معطى في هذا الإدراك، تصبح كما لو كانت قد تحررت من هذه البنية الصورية؛ فهي تبقى للحظة كيفية خالصة، تصبح عادة في المراحل التالية لعملية الخبرة الجمالية مركزاً للتبلور a center of crystallization بالنسبة لموضوع جديد هو: الموضوع الجمالي»[53].

ب ـ وإذا كان الانفعال الأولي ـ الذي ينقلنا من اتجاه عملي أو بحثي إلى اتجاه جمالي ـ يكون له طابع سلبي، فإن ذلك لا يعني ـ فيما يرى إنجاردن ـ أن الخبرة الجمالية تكون سلبية تماماً أو «تأملاً» غير مشارك في الإبداع noncocreative contemplation في مقابل حياة عملية إيجابية، «فعلى العكس من ذلك، فإن الخبرة

---

(53) Ibid., p. 300.

الجمالية تؤسس مرحلة من حياة إنسانية نشطة جدا، ومركزة، وإبداعية، إلا أنها تتألف من أنشطة لا تحدث أية تغييرات في العالم الواقعي المحيط بنا، ولا تُتخَذ لهذا الغرض»[54]. وحتى الانفعال الأولي لا يعد خبرة سلبية في الميل نحو الإشباع أو الامتلاء بالكيفية التي أثارت انفعالنا والاستحواذ عليها في اتصال حدسي مباشر.

وهكذا، فإن الانفعال الأولي يُسلِمنا إلى مرحلة أخرى تالية أكثر إيجابية، مرحلة لها طابع معرفي يتمثل في إدراك حدسي يحاول فهم هذه الكيفية الغامضة التي استولت علينا دون أن نستحوذ على ماهيتها. وفي هذه الحالة، فإن الإدراك الحسي يتم تعديله إلى إدراك حدسي؛ لأن الإدراك الحسي لا يمكن أن يفهم هذه الكيفية من خلال اتصال مباشر. ولذلك فإن الكيفية ذاتها التي كانت تظهر لنا على خلفية موضوع مدرك تتقدم الآن إلى الصدارة، وتفصل نفسها عما كان محيط بها، وتصبح هي ذاتها موضوعاً لإدراكنا، وبالتالي فإنها تصبح مدركة بصورة أكثر تميزاً وكمالاً مما كانت عليه في الفترة التي كانت فيها تفرض نفسها علينا فحسب. إنها تتخذ بريقاً ولطفاً وسحراً لم تكن تمتلكه من قبل، وهي باختصار تصبح «أكثر جمالاً» إن جاز استخدام هذا المصطلح الدارج.

ولا شك أن حدوث مثل هذا الاتصال الحدسي المباشر بالكيفية المعطاة، بحيث تبدو لنا هذه الكيفية بصورة أكثر تميزاً وكمالاً ـ لا شك أن حدوث مثل هذه اللحظة يصاحبه انفعال من نوع آخر يغلب عليه المتعة، وهي حالة تكون أشبه بالسكر الذي ينشأ عن تحقق الإشباع من هذه الكيفية. ولكن الطابع المعرفي يظل هو الطابع المميز للعمليات التي تحدث في هذه اللحظة، فهو عودة إلى الكيفية المعطاة بأسلوب جديد.

غير أن الاستحواذ على الكيفية المعطاة من خلال إدراك حدسي مباشر، لا يحدث على الفور، وإنما يستغرق مرحلة زمنية تحدث فيها أنشطة من جانب الذات: فعندما نعود إلى الكيفية المعطاة التي أثارت انفعالنا الجمالي الأولي، فإن انتباهنا في هذه المرحلة يتصف بالتركيز على الكيفية والرغبة في الاستمتاع بها، والامتلاء برؤيتها وحضورها. وفي أثناء هذا الإدراك الجمالي تظهر تفاصيل أخرى في العمل الفني الذي فيه تظهر هذه الكيفية، هذه التفاصيل تنسجم مع هذه الكيفية وتعمل على إثراء ماهيتها، فهي بمثابة كيفيات تعمل على إكمال نقص أو ملء فجوات من الكيفية الأولية بحيث يتم إظهارها بوضوح. وهذا يحدث على سبيل المثال في النحت، عندما يكون تعبير خاص لوجه بشري غير مفهوم، أو في المعمار عندما يكون إطار عام لواجهة

(54) Ibid., loc. cit.

كاتدرائية قوطية ما يبدو محتاجاً إلى أن يُملأ بتفاصيل أخرى. . . . . إلخ.

ومن هذا نرى أن العمل الفني لا يقدم لنا دائماً الكيفية الأولية «متعيِّنةً» بشكل تام، ومنسجمة مع غيرها من الكيفيات انسجاماً جاهزاً يؤسس كلا جديداً، فهذا يتوقف على جهد الشخص الملاحظ الذي يقوم بربط هذه الكيفيات بالكيفية الأولى وملء فجواتها، بهدف تحقق حضورها الكامل، وتأسيس كل مجمل، هو الموضوع الجمالي. فالموضوع الجمالي من حيث مضمونه الكيفي يكون أكثر خصوبة مما هو متاح لنا في العمل الفني. وهذا يعني - فيما يرى إنجاردن[55] - أننا في الإدراك الجمالي لا ننتظر بشكل سلبي حتى يفرض العمل الفني ذاته كيفيات جمالية جديدة؛ فهذه الكيفيات تكون متضمنة أو كامنة في العمل؛ ولذلك فإننا ننتهز الإمكانيات التي يقدمها لنا العمل الفني، ونبحث فيه عن تلك الجوانب أو التفاصيل التي سوف تمكنا من إدراك كيفيات جديدة تدخل في انسجام مع الكيفية الأولى. وهذا يقتضي أن يُدرَك العمل الفني بانتباه من كل وجهات النظر، من خلال إدراك قد تعدَّل بواسطة الانفعال الأولي، وأصبح موجهاً نحو الكيفيات ذاتها. وهذه العملية لا تحدث دفعة واحدة؛ لأن الأعمال الفنية من قبيل: أعمال النحت والمعمار والتصوير، يجب أن تشاهد من جوانب مختلفة؛ ومن رؤى عديدة تربط الكيفيات التي ينبغي أن ترد في كل مرحلة في كل منسجم. وهذا يسري حتى بالنسبة للوحات، فحتى إذا أدركنا مجمل اللوحة في اللحظة الأولى من وجهة نظر معينة، فإننا بعد ذلك نركز انتباهنا على تفاصيلها وأجزائها المتنوعة من وجهات نظر مختلفة تعمل على إضافة «الانطباع الأول» لمجمل اللوحة إلى الكيفيات أو التفاصيل الأخرى. وليس الأمر بخلاف ذلك بالنسبة للأعمال الأدبية والموسيقية التي لا يمكن تعيينها في لحظة زمنية واحدة.

جـ - وهكذا، نرى أن عملية أو محاولة الاستحواذ على ماهية الكيفية المعطاة في العمل الفني، تقودنا إلى كيفيات أخرى نحاول جاهدين صياغتها مع الكيفية الأولى في كل منسجم، بهدف تأسيس الموضوع الجمالي. وعملية صياغة الكيفيات تحدث على نحوين مرتبطين، هما: صياغة الكيفيات في **بنى مقولاتية** categorial structures، وصياغتها في بنى منسجمة كيفياً qualitative harmony structures:

والصياغة المقولاتية للكيفيات عند إنجاردن هي - في حقيقة الأمر - عملية تمثل للموضوع الذي ينطوي عليه العمل الفني، أو - بعبارة أدق - عملية تأسيس لكيفيات الموضوع المتمثل «شبه الموجود» أو المتخيل، وليس لكيفيات الموضوع الواقعي. فعلى سبيل المثال إذا كانت الكيفية التي أثارت لدينا الانفعال الأولي، هي رشاقة

---

(55) Ibid., pp. 303 - 304.

الشكل الذي يكون له هيئة الجسم البشري، فإننا عندئذ ندرك هذا الشكل بوصفه شكلاً لجسم بشري، رغم أنه من الناحية البصرية الخالصة يكون أمامنا قطعة من الرخام فحسب. وفي هذه الحالة، فإننا نضيف إلى كيفية الشكل المعطى لنا سمات أو خصائص تتعلق بالموضوع المتخيل (أي الجسم البشري)، وليس بالموضوع الواقعي (أي كتلة الرخام أو نسيج اللوحة المغطى بالألوان). وشيئاً شبيهاً بهذا يحدث في تلك الفنون المسماة «بالفنون التمثيلية» representational arts؛ فإننا نبدو كما لو كنا نفرض على الكيفيات المعطاة بنية مقولاتية للموضوع المتمثل على نحو ما يظهر في هذه الكيفيات المعطاة. وبذلك فإننا نترك مجال الموضوعات أو الأشياء المدركة والواقعية، ونحل محلها موضوع ذا كيفيات مختلفة عن كيفيات الموضوع المستبعد (أي كتلة الرخام، والمبنى، ونسيج اللوحة) والتي تتوارى عن مجال رؤيتنا، عندئذ يصاحب هذه العملية استجابة عاطفية للموضوع المتمثل أو الشخص المتخيل في اللوحة أو العمل النحتي على سبيل المثال. وهذه العملية هي ما يقصده تيودورليبس عندما يتحدث عن الاندماج الشعوري empathy (einfühlung)(*) وعن الواقع الجمالي المناظر aesthetic reality (aesthetische Wirklichkeit) فعندما نضيف كيفيات متعلقة بالذات المتمثلة إلى الكيفية أو الكيفيات المعطاة. فإن هذا يؤدي إلى حدوث تواصل خاص أو تشاعر مع الشخص الذي وضعناه تخيلياً ومع حالته النفسية، حيث تنشأ هنا مشاعر مشابهة لتلك التي كانت ستحدث لو أننا كنا نتحدث مع هذا الشخص في الحياة الواقعية. وهذا هو معنى «الواقع الجمالي» الذي يتأسس من خلال عملية تمثلية خيالية.

وهذه الصياغة المقولاتية للكيفيات هي أسلوب من الاستجابة الأولى للموضوع الجمالي. ويتبع هذا أسلوب آخر من الاستجابة للموضوع الجمالي، يتمثل في صياغة البنية المنسجمة كيفياً. وهذا النوع من الصياغة يكون ضرورياً بالنسبة لتأسيس الموضوع الجمالي. وذلك لأن ما يعطي لنا في الخبرة الجمالية ليس كيفية بسيطة مفردة، وإنما كثرة من الكيفيات، وهذه الكيفيات لا تظهر عادة متجاورة، وإنما تصبح منسجمة في كل واحد من خلال الإدراك الجمالي. فما معنى أن هذه «الكيفيات تصبح منسجمة» من خلال الإدراك الجمالي؟ إن هذا المعنى يمكن وصفه ـ فيما يرى إنجاردن[56] ـ على النحو التالي:

ـ إن تحقق انسجام الكيفيات يعني إدراك التأثير المتبادل بينها، فكل واحدة من

(*) يؤكد إنجاردن على أنه لا يتفق مع نظرية الاندماج الشعوري (التشاعر) عند ليبس، إلا من حيث هذا المعنى.

(56) Ibid., p. 305 f. also see: **The Cognition of the Literary work of Art**, p. 205 f.

الكيفيات تؤثر بدرجة ما، وبأساليب متنوعة على الكيفيات الأخرى. ولذلك فإنه عندما تظهر كيفية معطاة، فإننا ينبغي أن ندرك أساليب ارتباطها بالكيفيات الأخرى؛ وهذا هو السبب في أن تأثير هذه الكيفية المعطاة لا يكون بدقة هو نفس التأثير الذي سيحدث إذا ما ظهرت منفصلة تماماً (إن كان هذا ممكناً). وأبسط مثال على هذه التحولات الكيفية يُلتَمَس في مجال الألوان: فمن المعروف أنه لكي نحصل على بقعة لونية ذات خاصية لونية خصبة وزاهية؛ فمن الضروري أن ننتقي خلفية ملائمة لا تُضعِف من شدة سطوع اللون.

ـ وهذه الكيفية الجديدة تضفي طابعاً منتظماً وموحداً على التأثير الكلي للكيفيات؛ ولذلك فإنها تسمى كيفية جشطلتية، أي كيفية من شأنها أن تخلق صورة كلية، وإنجاردن يفضل تسميتها بأنها «خاصية متعلقة بالانسجام» a quality of harmony، ومن أهم ما يميز هذا النوع من الكيفيات أن ظهورها لا يحجب الكيفيات الأخرى المحددة لها.

ـ وصياغة هذا الانسجام الكيفي أو انسجام الكيفيات في الإدراك المباشر لبنية معينة، هي أمر يتوقف على الشخص الملاحظ، فتنظيم الكل هو عملية تتخذ صوراً عديدة بناء على مسار الخبرة الجمالية. وبتحقيق هذا الانسجام بين الكيفيات، تبلغ العملية الجمالية هدفها النهائي بتأسيس الموضوع الجمالي. وهذا يعني أن الصياغة المقولاتية للكيفيات (وهي الصورة الأولى التي يتبدى لنا فيها الموضوع الجمالي) يتم إجراؤها على هذا النحو الذي يمكنا من بلوغ انسجام للكيفيات خصب وذي قيمة، وهي قيمة الموضوع الجمالي. وهكذا، فإن انسجام الكيفيات يكون بمثابة المبدأ النهائي لإبداع ووجود الموضوع الجمالي.

د ـ وإذا كان الموضوع الجمالي يتم إبداعه في الخبرة الإبداعية، ويتم إعادة تأسيسه أو المشاركة في إبداعه في خبرة الملاحظ الجمالية، عندما يتحقق انسجام للكيفيات تؤسس القيمة الجمالية للموضوع، فإن ذلك لا يعني أن الخبرة الجمالية عند الملاحظ تتوقف أو تنتهي عند هذا الحد، إنها فقط تبلغ غايتها أو هدفها. ومن هنا، فإن إنجاردن يصف لنا مرحلة أخيرة للخبرة الجمالية تتلو تأسيس الموضوع الجمالي في الخبرة الجمالية.

فعندما يتأسس الموضوع الجمالي، فإنه يتلو ذلك مرحلة «همود» للخبرة أو العملية الجمالية من حيث طابعها المعرفي والانفعالي: فمن ناحية، يحدث هناك «تأمل هادىء» للانسجام الكيفي للموضوع الجمالي الذي قد تأسس من قبل. ومن ناحية أخرى، يصاحب هذا التأمل استجابة انفعالية معينة تتخذ طابع الشعور، حيث يحدث هناك أنماط من المشاعر (من قبيل: المتعة والبهجة والأعجاب) تكون مختلفة

عن هذا الانفعال الأولي الذي كان طابعه المميز هو الإثارة والرغبة في الإشباع.

والحقيقة أن إنجاردن يصف العلاقة الوثيقة بين التأمل والمشاعر المصاحبة له في هذه المرحلة النهائية، على نحو يشبه الوصف الذي قدمه دوفرين فيما بعد للعلاقة التبادلية بين التأمل والشعور: ففي هذه المرحلة الأخيرة للخبرة الجمالية يكون هناك نوع من الإقرار أو التسليم بقيمة الموضوع الجمالي المتأسس، أي يكون هناك حكم. ولا شك أن هذا الحكم يكون نتاجاً لنوع من التقدير العقلي والمعرفي لقيمة الموضوع، لأن الخبرة الجمالية يظهر فيها دائماً نوع من الإدراك العقلي من خلال تأمل انسجام الكيفيات التي تكون مشاهَدة بشكل مباشر. ولكن هذه المعرفة لا يمكن أن تتم دون خبرة جمالية، وبوجه خاص دون مرحلتها الأخيرة هذه التي يتخذ فيها التأمل طابعاً شعورياً. فانسجام الكيفيات لا يكون مدركاً عقلياً أو موضوعاً للتأمل الخالص فحسب، وإنما يكون مشعوراً به. ولذلك فإن الشخص الذي يتخذ اتجاهاً معرفياً بحثياً خالصاً من العمل الفني؛ لا يمكن أن يصل إلى تأسيس الموضوع الجمالي، ولا إلى معرفة القيم الجمالية. فالخبرة الجمالية وإن كانت تنطوي على طابع معرفي، فإنها تكون دائماً ـ مثل أي خبرة ـ «نصف معرفة» أو «شبه معرفة». وهكذا، فإن الحكم على قيمة الموضوع الجمالي والمعرفة به لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تأمل له طابع شعوري، وهو ما يتحقق في هذه المرحلة الأخيرة للخبرة بوجه خاص. حقاً إنه لمن الممكن أن يحدث نوعاً من «التقييم» الذي لا يحرك لنا ساكناً، مثل الحكم على القيمة الجمالية لشيء ما من خلال معايير «تكنيكية» كما هو الحال لدى النقاد، ولكن في هذه الحالة لا تبلغ العملية الجمالية ذروتها، ولا يكون هناك تأسيس تام واضح لانسجام الكيفيات، والقيمة الجمالية. وهذا النوع من الحكم يحدث غالباً ـ فيما يرى إنجاردن[57] ـ لدى أولئك الذين يتعاملون باستمرار مع الأعمال الفنية من قبيل النقاد المحترفين professional critics؛ فالأحكام التي يصدرونها هي أحكام غير مباشرة؛ لأنها ـ في حقيقة الأمر ـ أحكام لا تتعلق بقيمة الموضوع الجمالي، وإنما تنصب على قيمة العمل الفني منظوراً إليها «كأداة» يمكن أن تؤدي إلى موضوع جمالي ذي قيمة إيجابية، إذا ما تحققت خبرة جمالية. وبذلك فإنهم يستدلون على قيمة الموضوع الجمالي، من خلال قيمة العمل الفني التي يحكمون عليها من خلال معايير معينة؛ ولذلك فإنهم يكونون مخدوعين إذ يظنون بأنهم يقيِّمون الموضوع الجمالي، في حين أن ما يقيِّمونه ليس شيئاً آخر سوى العمل الفني. وهذا هو السبب في أن النقاد المحترفين حتى عندما لا يخطئون في أحكامهم على العمل الفني، فإنهم لا يكونون قادرين على أن يخبرونا إلا بالقدر الضئيل عن الموضوعات الجمالية (التي وإن كانت

(57) Ibid., pp. 308 - 309.

تتأصل في الأعمال الفنية، فإنها تتجاوزها). فهم في الحقيقة يكونون في الغالب غير قادرين على إتمام خبرة جمالية؛ ومن ثم فإن الموضوع الجمالي لا يحدث في خبرتهم بشكل تام. فقيمة الموضوع الجمالي إنما تلتمس في الموضوع الجمالي، وتتأسس في كيفياته وفي انسجام هذه الكيفيات. ولذلك فإنه لا يمكن الحكم على قيمة الموضوع الجمالي، إلا من خلال خبرة شعورية بالموضوع الجمالي نفسه، والتي لا يمكن أن تتم إلا في هذه اللحظة الأخيرة للخبرة الجمالية.

ومن هذا يتبين لنا أن الحكم الجمالي عند إنجاردن ليس حكماً بالمعنى العقلاني للحكم؛ فهو ليس «حكماً استدلالياً» inferred judgment نستدل عليه بطريقة غير مباشرة، وإنما هو حكم ينشأ في الشعور، فهو حكم يكون له «طابع شعوري» character of feeling، ويتأسس من خلال اتصال مباشر بالموضوع الجمالي.

ولكن ما هو المقصود بهذا «الطابع الشعوري» المميز للحكم أو التأمل الذي نسلم فيه بقيمة الموضوع الجمالي؟

أن ذلك يعني أن عملية تقييم الموضوع الجمالي تحدث من الداخل، وليس من الخارج، أي لا يستدل عليها من بعض الموضوعات أو الحالات التي توجد خارجه حتى وإن كانت مترابطة، كأن يستدل عليه من خلال القيم الفنية، فهو تقييم يتجه مباشرة نحو ما هو متضمن في الموضوع الجمالي ذاته، وهذا الاتجاه المباشر نحو مضمون الموضوع الجمالي يحدث من خلال **انفعال إيجابي** يخلق حالة من الاتصال الحميم بالموضوع الجمالي ذاته. فعندما ننجح في تعيين أو تأسيس الكيفيات الجمالية وانسجامها، فإننا نكون قد وصلنا إلى الحد الذي يسمح لنا بأن نقر أو نسلم بقيمة الموضوع الجمالي، ولكن هذا لا يقتضي فحسب أن يكون انسجام الكيفيات الجمالية موضوعاً لتأملنا، وإنما أيضاً لشعورنا. وبذلك يحدث الاتصال أو التواصل مع الموضوع الجمالي، ونبقى بقربه ونحصر أنفسنا في نطاقه، وبقدر ما يحدث كل هذا، فإننا نكون في نطاق الخبرة الجمالية. ولذلك، فإن الأحكام التأملية الخاصة التي يمكن أن نصدرها عن قيمة الموضوع الجمالي، لا تنتمي إلى الخبرة الجمالية: وهذا يمكن أن يحدث عند اتمامنا للعملية الجمالية برمتها؛ إذ يبدأ هنا انفصال معين بيننا وبين الموضوع الجمالي، وفي هذه الحالة فإننا قد نعزو قيمة ما للموضوع الجمالي من خلال حكم أو قد نصدر أحكاماً عن هذه القيمة، أو نقارنها بقيم أخرى أو نرتب الكيفيات الحاملة للقيمة في تسلسل معين، ولكننا في كل هذه الحالات لم نعد داخل الاتجاه الجمالي، وإنما داخل اتجاه بحثي فحسب نلجأ إليه عندما نحاول أن نتعرف بشكل متجرد من الشعور على ما قد أعطى لنا في الخبرة الجمالية، أو عندما نريد أن

نحدد بطريقة تصورية نتائج هذه الخبرة. فنحن عندئذ لم نعد داخل حدود الاتجاه الجمالي، لأن الموضوع الجمالي لم يعد حاضر لنا بشكل مباشر.

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم كيف أن التأمل والتقييم الحكمي الذي يحدث في الخبرة الجمالية في هذه المرحلة الأخيرة، لا يكون ممكناً إلا من خلال الشعور، أي من خلال حضور الموضوع الجمالي للشعور. حقاً إن هذا التأمل والتقييم الحكمي judgmental evaluation ما كان ممكناً إلا بفضل تلك العمليات المعرفية التي عملت على تأسيس وإظهار موضوع للتأمل والتقييم، إلا أن هذا التأمل لا يكون أبداً معرفة خالصة؛ فالخبرة الجمالية بموضوع جمالي، وبوجه خاص تأمل انسجام الكيفيات من خلال إدراك حدسي، هو أمر لا يعني على الإطلاق أن نعرف - بالمعنى الضيق للمعرفة - ما هو ذلك الموضوع الجمالي، وعلى أي نحو يكون مؤسساً، وأي الكيفيات تظهر فيه، وما الكيفيات التي تكون مباطنة فيه. فلكي نحصل على هذه المعرفة، فإننا ينبغي أن نلجأ أو نرتد إلى اتجاه بحثي. وهكذا، فإن التقييم الجمالي ليس حكماً معرفياً خالصاً، وإنما يحدث داخل تأمل شعوري، أي تأمل نستجيب فيه للقيمة الجمالية، من خلال «انفعال إيجابي» بقيمة الموضوع الجمالي.

وإذا كانت «الاستجابة الانفعالية الإيجابية» positive emotional response لقيمة الموضوع الجمالي، تمثل ذروة الخبرة الجمالية، فإن ذلك لا يعني أن كل خبرة جمالية تنتهي بانفعال إيجابي من البهجة أو المتعة.... إلخ. فالخبرة الجمالية قد تنتهي «باستجابة انفعالية سالبة» متمثلة في صورة نفور أو كره أو سخط أو ملل. إلا أن عدم تحقق الانفعال الإيجابي في هذه الحالة يكون راجعاً إلى عدم تحقق اتصال مباشر بالموضوع الجمالي، أو - بمعنى أدق - يكون راجعاً إلى انفصال ما عن الموضوع الجمالي يختلف عن أنماط الانفصال التي أشرنا إليها: فهو انفصال لا يكون راجعاً إلى عدم تحقق المرحلة النهائية للخبرة الجمالية متمثلة في الاستجابة الشعورية للموضوع الجمالي (كما هو الحال في خبرة الناقد مثلاً)؛ فهذه المرحلة تحدث، ولكن على نحو سلبي. وهو انفصال لا يكون راجعاً إلى أحكام معرفية خالصة نصدرها على الموضوع الجمالي كما هو الحال في الاتجاه البحثي، ولا هو الانفصال الذي يحدث تدريجياً بعد انتهاء الخبرة الجمالية. فالانفصال هنا يكون راجعاً إلى أسباب مختلفة تماماً: إلى وجوه من القصور في الموضوع الجمالي ذاته. ومن هنا يبين لنا إنجاردن(58) أن الاستجابة السلبية لقيمة الموضوع الجمالي تحدث عندما تتأسس قيمة سلبية negative value. وهذه القيمة السلبية يمكن أن ترجع إلى عوامل عديدة متباينة:

(58)Ingarden, «The Aesthetic Experience...,» in **The Cognition of the Literary work of Art,** pp 210 - 211.

فهذا قد يحدث على سبيل المثال إذا كان الموضوع الجمالي لا يشكل انسجاماً موحداً للكيفيات، فالكيفيات الحاملة للقيم الجمالية تكون مفتقرة إلى الانسجام الذي فيه تكون كل كيفية في حاجة إلى الأخرى، وبالتالي تكون جزءاً من كل مجمل أصيل، فهي ـ بخلاف ذلك ـ تصطدم ببعضها البعض. عندئذ لا تكون هناك إمكانية في المرحلة الأخيرة للخبرة، لتأمل كيفيات منسجمة بطريقة جمالية، ولا تكون هناك إمكانية لتحقق ذلك الاتصال الحميم ودفء الشعور الحار الذي يميز العلاقة بين خبرة الذات والموضوع الجمالي في المرحلة النهائية للخبرة الجمالية، حينما تتخذ صورة إيجابية. وهكذا، فإنه يحدث في هذه الحالة نوعاً من الانفصال، أو تكون هناك مسافة ما بين الذات والموضوع الجمالي. وهذه المسافة يمكن أن تظهر في حالات أخرى من الخبرة الجمالية التي تنتهي باستجابة سلبية للقيمة: فإذا كانت الاستجابة السلبية للقيمة تحدث عندما تكون هناك قيمة سلبية متأسسة، فإن القيمة السلبية قد تتأسس أحياناً على نحو مغاير، بحيث لا تكون راجعة إلى عدم انتظام في بنية أو أسلوب تأسيس الموضوع الجمالي، وإنما تكون مؤسسة على «كيفية سلبية» ينطوي عليها الموضوع الجمالي مثل: قبح منفر أو بشاعة مميتة. ولا شك أن الموضوع الجمالي في هذه الحالة يكون غالباً موضع استنكارنا. ومع ذلك، فإن هذا الاستنكار في أحيان أخرى يتوافق ويسير جنباً إلى جنب مع فعل من الاستحسان والتسليم ـ بل وربما الإعجاب ـ بالامتياز الفني للعمل الفني الذي قد استطاع أن يبرز هذه البشاعة بهذه الفظاعة، عندئذ نقول: أنه قبيح ومنفر، ولكنه يظهر هذا القبح ببراعة.

وحدوث الاستجابة الانفعالية الإيجابية أو السلبية يعني ـ على أية حال ـ أن هناك موضوعاً جمالياً متأسساً، وأن هناك بلوغاً لذروة الخبرة الجمالية على نحوين. غير أن الخبرة الجمالية لدى المشاهد قد لا تبلغ ذروتها على الإطلاق رغم أنها تكون قد بدأت بالفعل من خلال «انفعال أولي»، ويكون الموضوع الجمالي قد بدأ يتأسس، ولكننا بمرور الوقت نجد أنفسنا أمام موضوع بلا تعبير أو روح أو طابع مميز؛ ولذلك فإننا نسقطه من اهتمامنا ونتجاوزه ببرود إلى أنشطة أخرى. وإنجاردن يقدم لنا الوصف التالي لهذه الحالة:

«إنه لمن الممكن أن يكون عملاً فنياً ما قد ولَّد فينا انفعالاً اولياً، حتى إن الخبرة الجمالية تكون قد بدأت في التطور. عندئذ تظهر في الموضوع الجمالي الذي يتأسس بالتدريج كيفيات متعلقة به، ولكن في النهاية يتحلل كل شيء بالتدريج ولا تنتج أية قيمة جمالية من بين هذه الكيفيات المتعلقة بالناحية الجمالية والتي تتجه هنا وهناك. وهذا الأمر غالباً ما يحدث في حالة الأعمال الأدبية أو الدرامية، أو في حالة الأفلام التي يُساء تنفيذها: فنحن نبدأ في المشاهدة باهتمام، ونبدأ أيضاً في خبرة الانفعال الجمالي

الأولي، فهذا الأمر أو ذاك يبدو لنا جيداً ومثيراً للاهتمام، ولكنه بعد ذلك ينكشف لنا بوصفه مشهداً رخيصاً فحسب، أي إنتاجاً صُنِع لأجل العامة الذين لا يرغبون في أية خبرة جمالية، وإنما يتطلعون فقط لشيء ما بهدف تضييع الوقت. عندئذ نهب واقفين ونغادر صالة العرض محبطين. فالخبرة الجمالية قد أخمِدَت، رغم أن الموضوع الجمالي قد بدأ يتأسس من قبل»[59].

غير أن تأكيد إنجاردن على تحقق اللحظة الأخيرة للخبرة الجمالية التي فيها تحدث استجابة انفعالية إيجابية للموضوع الجمالي، لا يعني أن المشاعر السارة من قبيل المتعة أو حتى البهجة ـ التي تحدث بوجه خاص في هذه المرحلة الأخيرة ـ تعد اللحظة الأساسية التي تشكل بؤرة الخبرة الجمالية، أو تعد عنصراً جوهرياً أو أساسياً من عناصر الموضوع الجمالي الذي هو موضوع هذه الخبرة. وهذه الملاحظة التي يؤكد عليها إنجاردن على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للإستطيقا الفينومينولوجية: لأن فهم هذه المشاعر بوصفها بؤرة الخبرة الجمالية هو تورط في المفهوم النفساني للخبرة الذي تناهضه الفينومينولوجيا، والذي ينطوي على سوء فهم للوظيفة الجوهرية للخبرة الجمالية. فالخبرة الجمالية ـ فيما يرى إنجاردن[60] ـ تقوم من ناحية على تأسيس الموضوع الجمالي، وبالتالي تعيين قيم جمالية معينة، وتقوم من ناحية أخرى على تأمل انفعالي لانسجام الكيفيات ذات القيمة الجمالية.

وهذا يعني أن الخبرة الجمالية تقوم في جانب منها على أفعال معرفية قصدية تهدف إلى تأسيس الموضوع الجمالي، ثم على تأمل انفعالي أو شعوري. وهذا يعني أيضاً أن الانفعال الذي يحدث في ذروة الخبرة ليس انفعالاً خالصاً أو محضاً، وإنما يكون مصحوباً بالتأمل، وهذا يعني ـ بدوره ـ أنه يكون انفعالاً موجهاً نحو الموضوع الجمالي، أي انفعال ينطوي علي مشاعر قصدية. فالحقيقة أن إنجاردن يميز ـ على غرار ماكس شيلر Max Scheler ـ بين مشاعر قصدية intentional feelings (intentionales Fuhlen) في مقابل انفعالات خالصة pure emotions (Gefühle) . والمشاعر القصدية تعني أننا في توجهنا المباشر نحو شيء ما (وهو في هذه الحالة الموضوع الجمالي)، وارتباطنا به في علاقة قصدية مباشرة، فإننا في نفس الوقت نظهر نوعاً من التقدير أو التسليم بقيمة الموضوع.

وكل هذا يعني في النهاية أن المشاعر التي تحدث في هذه المرحلة الأخيرة لا تكون غاية في ذاتها، وإنما هي أسلوب معين في الاقتراب من الموضوع الجمالي يتيح فهمه وتأمله بشكل أفضل. فهي تكون نتاجاً لهذا الاقتراب أو الاتصال الحميم

---

(59) Ibid., p. 212.

(60) Ibid., p. 213.

بالموضوع الجمالي، فهي تتولد عن استجابة تأملية انفعالية للقيمة الجمالية، كما لو كانت هذه المشاعر صادرة عن الموضوع الجمالي نفسه. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المشاعر هنا تكون خبرة أو استجابة شعورية موجهة نحو قيمة الموضوع الجمالي، وليست خبرة بمشاعرنا أو انفعالاتنا المتولدة عن هذه الاستجابة. ولذلك فإن الشخص الذي ينصرف عن الموضوع الجمالي والقيم الجمالية المتجلية، باحثاً عن اللذة أو المتعة أو البهجة التي يمكن أن تكفلها له الخبرة الجمالية، مثل هذا الشخص لا يعرف قيماً جمالية، ولا يستطيع الوصول إلى تأسيس نهائي لانسجام الكيفيات، وإنما يكون مبتهجاً بخبراته الخاصة، وبانفعالاته الذاتية التي تكون على أفضل وجه مشاعرَ من التعاطف مع الموضوعات المتمثلة، فهو يكون ـ على سبيل المثال ـ متأثراً بمصير أبطال الأعمال الأدبية، وينغمس بحماس انفعالي شديد في مُثل معينة اجتماعية أو أخلاقية أو دينية. . . . إلخ. ولكن هذا كله لا علاقة له بالانفعال الجمالي، ولا بالقيم الجمالية المتجلية. وهكذا، فإن هذا الشخص يسيء فهم الخبرة الجمالية، ولا يفهم طبيعة الانفعال الجمالي بوصفه مشاعر تنشأ عن أسلوب معين في الاتصال المباشر بالموضوع الجمالي ذاته. ومن هنا كان دوفرين قادرا على أن يتحدث عن الشعور بوصفه نوعاً من الاستجابة لشعور الموضوع الجمالي ذاته، وعلى أن يتحدث عن علاقة تبادلية بين التأمل والشعور: فالشعور ليس انفعالاً خالصاً، ولا يكون ممكناً دون تأمل للموضوع الجمالي المتأسس، ولكن الشعور نفسه يعود ليخصب هذا التأمل.

ولحظه التأمل الشعوري المتوجه نحو الموضوع الجمالي (بالمعنى السالف) تميز الخبرة الجمالية بخاصية هامة أخيرة ـ وإن لم تكن لازمة بالنسبة لكل خبرة جمالية ـ وهي أن الخبرة الجمالية تظهر فيها لحظات «افتراض» أو «اعتقاد في» وجود شيء ما، أو بمصطلح هوسرل «لحظات تنطوي على أفعال واضعة للوجود» thetic moments. وهذا يعني أن الخبرة الجمالية لا تكون «محايدة» neutral، فهي تكون محايدة فقط بالنسبة للموضوع الواقعي الذي لا تعبأ بوجوده أو عدم وجوده، عندما ننشغل بالكيفية الأولية التي استولت علينا من خلال انفعال أولي (كما اتضح لنا من قبل). وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الخبرة الجمالية لا تكون محايدة (أو تنطوي على لحظات اعتقاد في الوجود) بالنسبة لشيء ما يظهر فقط في الخبرة الجمالية ذاتها، أي في اتصال جمالي مباشر بالأعمال الفنية. وهذا يظهر بوضوح في تلك اللحظة الأخيرة التي تكون فيها لحظات الاعتقاد نتاجا لنوع من «التشاعر الجمالي» aesthetic empathy مع الموضوع الجمالي، حتى إن الموضوعات المتمثلة في الموضوع الجمالي تتخذ حالة «شبه ـ واقعية» quasi - reality، وتكون بمثابة المماثل أو النظير القصدي للحظات الاعتقاد هذه. غير أن لحظات الاعتقاد هذه تتخذ ـ فيما

يرى إنجاردن[61] ـ صوراً متنوعة في الخبرة بالفنون المختلفة:

ومن الأنماط التي تتخذها لحظات الاعتقاد، تلك التي تتعلق بالموضوعيات المتمثلة represented objectivities في بعض الأعمال الفنية، من قبيل بعض أعمال النحت، واللوحات التمثيلية، والأعمال الأدبية بوجه خاص. وهذا يعني من ناحية أخرى أن لحظات الاعتقاد هذه لا تكون لازمة بالنسبة لكل خبرة جمالية؛ فهي تكون غائبة على سبيل المثال في حالة الخبرة بالأعمال الموسيقية الخالصة pure music أو الأعمال المعمارية أو التصوير التجريدي abstract painting أو ما شاكل ذلك من الفنون اللاتمثيلية nonrepresentative arts والتي تسمى خطأً(*) «بالفنون اللاموضوعية» nonobjective arts. ولكن هذه اللحظات عندما تظهر بالفعل في الخبرة الجمالية، فإنها تثريها وتؤثر على مسارها على نحو مشابه تماماً لذلك النحو الذي به يكون الموضوع الجمالي المتعدد الطبقات ـ والذي يمتلك طبقة الموضوعات المتمثلة فيما يمتلك من طبقات ـ أكثر ثراء بمعنى ما من اللوحات المجردة ذات الطبقة الواحدة.

ولكن لحظات الاعتقاد هذه التي تظهر في الخبرة الجمالية تختلف بلا شك عن لحظات الاعتقاد التي يتم فيها التسليم بوجود شيء ما يظهر بوصفه واقعياً، كما هو الحال بالنسبة لأفعال الإدراك الحسي التي تضع موضوعها بوصفه واقعياً.

فالحقيقة أننا لا نعتقد بجدية في أن الموضوعات والناس والخطوب والمعارك والانتصارات والهزائم المصورة في رواية أو دراما ما، هي أمور توجد بالفعل، ولكننا نتظاهر لأنفسنا بأننا نعتقد فيها بشكل تام ومطلق. وهكذا، فإنه يحدث نوع من التعديل في أفعال الوعي بحيث نعتقد في الموضوع المتمثل أو نضعه بوصفه «شبهَ واقعي». لا بوصفه واقعياً صرفاً. وطبيعة هذا الفعل الواضع لموضوعه يصعب وصفه فيما يرى إنجاردن.

وإذا كانت لحظات الاعتقاد في وجود للموضوعات المتمثلة لا تعد طابعاً مميزاً للخبرة الجمالية بإطلاق، ولا تعد في حد ذاتها أمراً جمالياً، طالما أن هذه اللحظات لا تظهر في الخبرات الجمالية المتعلقة بالفنون اللا تمثيلية ـ فإن إنجاردن يرى أن كل خبرة جمالية تتميز بلحظة اعتقاد من نوع مختلف لا يتعلق بوجود الموضوعيات المتمثلة، وإنما بمجمل الموضوع الجمالي الذي من أجله يتم تأسيس انسجام

---

(61) Ibid., p. 214 f.

(*) المقصود هنا أن كل عمل فني يكون له موضوع، فالفنون اللا تمثيلية من قبيل لوحة تجريدية خالصة لها موضوع، ولكنه لا يمثل أو يشير إلى شيء خارجي يمكن تمثله، فما يمثله هو مجرد خطوط وألوان هي بمثابة موضوع اللوحة الذي ينصب عليه إدراكنا الجمالي.

الكيفيات ذات القيمة الجمالية. فالاعتقاد هنا هو نوع من التسليم بوجود فعلي لانسجام الكيفيات الجمالية يتأسس عليه الموضوع الجمالي، وهو الانسجام الذي نتأمله ونسلم به في هذه المرحلة الأخيرة من الخبرة الجمالية عندما تتخذ طابع الاستجابة الانفعالية الإيجابية. ولذلك فإن هذه المرحلة الأخيرة عندما تتخذ طابع الاستجابة الانفعالية السلبية، فإنه لا يكون هناك اعتقاد في «وجود» انسجام للكيفيات الجمالية، أو يكون هناك اعتقاد بعدم إمكانية تحقق مثل هذا الانسجام.

* * *

ومما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية عند إنجاردن هي عملية مركبة تنطوي على أنشطة إيجابية، حتى في مرحلتها الأخيرة التي تتسم بطابع من الهدوء يحدث فيه تلقي للموضوع الجمالي، إلا أن هذا التلقي لا يتم إلا من خلال تأمل تصحبه مشاعر إيجابية موجهة نحو الموضوع الجمالي. والخبرة الجمالية تكون إيجابية، لا لأنها تكون إبداعية تأسيسية فحسب، وإنما أيضاً لأنها تكون خبرة كشفية. وفي ذلك يقول إنجاردن: «رغم أن الخبرة الجمالية تكون إبداعية؛ طالما أنها تؤدي إلى تأسيس موضوع جديد تماماً، لا يتجاوز فقط أي موضوع واقعي، وإنما يتجاوز أيضاً العمل الفني الذي يؤسسه ـ فإنها في نفس الوقت تكون بمعنى ما خبرة كشفية an experience of discovery ، لأنه باتباع الإيجاءات التي تنشأ في إدراك العمل الفني، فإن الخبرة تقودنا إلى اكتشاف ارتباطات ضرورية معينة بين الكيفيات الخالصة، وخاصة بين الكيفيات ذات القيمة الجمالية»(62).

وإذا كانت الخبرة الجمالية لا علاقة لها بالاتجاه العملي الذي نتخذه في حياتنا اليومية إزاء الموضوعات الواقعية، فإنها ترتبط بحياتنا بشكل مباشر ولكن على نحو آخر، فالخبرة الجمالية على حد تعبير إنجاردن: « . . . . تثري العالم المنتمي للإنسان بقيم معينة لا يمكن الاستعاضة عنها بأي شيء آخر، وهي أيضاً تثرى الحياة الإنسانية بنوع من الخبرة التي تفتح المجال لتلك القيم، وهي ـ في النهاية ـ تهب الإنسان قدرة تنتمي إلى نظام تأسيسه كموجود بشري»(63).

ورغم أن التحليل الوصفي السالف قدم لنا صورة معقدة للخبرة الجمالية بوصفها عملية مركبة من مراحل عديدة ومتنوعة، فإن إنجاردن نفسه قد نظر إلى هذا التحليل بوصفه « . . . . إطاراً تخطيطياً للعناصر الأساسية للخبرة الجمالية. فهو ينطوي على

---

(62)Ibid., p. 215.

(63) Ibid., p. 213.

تبسيطات وتعميمات معينة كان القصد من ورائها أن تمكننا من إظهار هيكل هذه الخبرة. فمن الناحية التطبيقية وعلى وجه التحديد في الاتصال الفعلي بالأعمال الفنية المتباينة في النوع، يكون هناك تنوعات مختلفة بالنسبة للخبرة ككل، مثلما تكون هناك تنوعات بالنسبة لمراحلها الجزئية»[64]. وهذه التنوعات تعتمد على نمط العمل الفني الذي منه تبدأ الخبرة، وعلى النمط السيكولوجي للشخص الملاحظ، من قبيل: مدى حساسيته الجمالية، ونمطه الانفعالي والعقلي، وثقافته الجمالية والعامة. . . . إلخ. وهذه المسائل تحتاج في حد ذاتها بحوثاً مسهبة. بل حتى وصف الإطار التخطيطي للخبرة الجمالية يحتاج - فيما يرى إنجاردن - إلى إضافات تعالج التفاصيل والإشكالات المتنوعة التي ينطوي عليها.

ومن هذا نرى أن عملية الخبرة الجمالية أعقد كثيراً مما نتصور: فالخبرة الجمالية ليست معقدة فحسب من حيث هيكلها أو إطارها التخطيطي الذي يكون مؤلفاً من عناصر أو مراحل عديدة متنوعة، بل هي تكون معقدة أيضاً من حيث التحولات والتنوعات التي تطرأ عليها وعلى مراحلها، حينما تختلف موضوعاتها الفنية. وبطبيعة الحال فليس من الممكن أن نتناول التنوعات الكائنة بين الخبرة بكل نمط فني على حدة، وإنما يكفي أن نتناول الخبرة بنمط فني معين عند إنجاردن كنموذج تطبيقي أو مثال تجسيدي لتحليله الوصفي للهيكل أو الإطار التخطيطي للخبرة الجمالية، ومن داخل هذا المثال يمكن أن نتعرف بإيجاز على التنوعات الأساسية المميزة له كنمط من الخبرة عن أنماط أخرى.

---

(64) Ibid., p. 217.

الفصل الثاني

الخبرة بالعمل الفني الأدبي
(نموذج تطبيقي)

تمهيد

في الفصل السابق حاولنا أن نكشف عن الخطوط العامة لإستطيقا إنجاردن الفينومينولوجية، ورغم أن هذه الخطوط العامة كانت - في معظمها - متضمنة في كتاباته الأولى حول الأدب، فقد آثرنا أن نستخلصها ونبدأ بها، لكي تكون أساساً لفهم تجسدها في مجال الأدب، ولكي تكون - في المقام الثاني، وبطريقة غير مباشرة - رداً على سوء الفهم، أو الظن الخاطىء بأن إستطيقا إنجاردن تفتقر إلى معالجة شمولية متكاملة للموضوع الجمالي؛ وبالتالي للخبرة الجمالية. ولا شك أن الفصل السابق قد كشف لنا عن تهافت هذا الاعتقاد.

والحقيقة أن إسهام إنجاردن في مجال الأدب كان نقطة بداية جديدة في البحث الجمالي؛ لأنه قد أظهر لنا كيف يمكن لهذا البحث أن يمتد - بفضل المنهج الفينومينولوجي - إلى فحص أعمال فنية بعينها وفقاً لحسابها الخاص، دون أن يلجأ البحث في نمط العمل الفني المراد فحصه إلى أية تصورات فلسفية مسبقة (سواء كانت منظورات سيكولوجية أو تاريخية أو اجتماعية . . . إلخ) أو أية تصنيفات تحاول فهم هذا النمط من خلال وصفه داخل نسق معين للفنون يستند إلى معايير معينة تتفاوت من نسق إلى آخر. وهذا هو ما فعله إنجاردن بالنسبة لدراسته للعمل الفني الأدبي، والتي تلاها بدراسات فينومينولوجية لأنماط أخرى من الفنون. فالعمل الفني

الأدبي ـ شأنه شأن أي نمط فني آخر ـ يكون له إطار عام يجعل منه عملاً فنياً، أي يكون كياناً قصدياً خالصاً يتألف من بنية متعددة الطبقات تنطوي على قيم جمالية يمكن أن تتآلف معاً بحيث تنتج موضوعاً جمالياً. ولكن هذا الإطار أو الهيكل العام لا يميز عملاً فنياً بعينه؛ ولذلك فإننا لكي نفهم العمل الفني الأدبي، فلا بد أن نرى كيف يمتلىء أو يتجسد هذا الهيكل العام للعمل الفني على نحو مميز يجعل منه عملاً فنياً أدبياً. وهذا يقتضي إجراء «تشريح ماهوي» لبنية العمل الفني والأدبي.

غير أن مهمة إنجاردن لا تقف عند هذه الحدود؛ فهو يتخذ من البحث في بنية العمل الفني الأدبي أساساً متيناً يقوم عليه البحث في الخبرة أو المعرفة بالعمل الفني الأدبي. وهذه المهمة المزدوجة قد تكفل بها إنجاردن في كتابيه الأولين في نظرية الأدب ـ واللذين يشكلان أهم أعماله في الإستطيقا ـ وهما: «العمل الفني الأدبي»، و«المعرفة بالعمل الفني الأدبي». ولقد كان دافع إنجاردن وراء هذين البحثين المتزاملين، أنه رأى الدراسات الأدبية تتخبط ولا تسير على هدى؛ فعلماء ونقاد الأدب يناقشون مناهج البحث أو النقد دون حتى أن يخطر على بالهم أن يسألوا أنفسهم هذين السؤالين الحاسمين، وهما:

أ ـ ما البنية التي يكون عليها موضوع المعرفة (أي العمل الفني الأدبي)، وعلى أي نحو يوجد؟

ب ـ ما العملية أو العمليات التي تؤدي إلى المعرفة بالعمل الفني الأدبي، وما الأساليب الممكنة للمعرفة به، والنتائج التي يمكن أن نتوقعها من هذه المعرفة؟. ولقد كرس إنجاردن كتابيه السالفين للإجابة على هذين السؤالين على التوالي.

ومن هذا نرى أن إنجاردن يستخدم في دراسته للأدب نفس الإجراء المنهجي العام الذي يميزه ويميز أغلب الفينومينولوجيين في نفس الوقت، وهو أن البحث في المعرفة أو الخبرة بموضوع ما يقتضي أولاً معرفة هذا الموضوع؛ لأن المعرفة تخضع دائماً لموضوعها. ولذلك يقول إنجاردن محدداً منهجه: «قبل أن نشرع في وصف المعرفة بالعمل الأدبي، فإننا يجب أن ننظر أولاً فيما يؤسس موضوع هذه المعرفة. والبحوث الابستمولوجية التي أجراها الفينومينولوجيون منذ «البحوث المنطقية» لهوسرل تظهر لنا أن هناك ارتباطاً تلازمياً خاصاً بين أسلوب المعرفة وموضوع المعرفة، وربما تظهر لنا حتى نوعاً من تكيف المعرفة وفقاً لموضوعها»(1).

وهكذا يرى إنجاردن أن هناك ارتباطاً قوياً بين البنية أو التأسيس الكيفي لموضوع المعرفة، وبين نوع المعرفة أو نمط وأسلوب العملية المعرفية المناظرة: فالموضوع

(1) Ingarden, **The Cognition of the Literary Work of Art**, p.8.

الفيزيقي على سبيل المثال يمكن معرفته فقط من خلال عملية إدراك حسي، بل إننا يجب أن نستخدم أنواعاً مختلفة من الإدراك الحسي لنكتسب معرفة بأنواع مختلفة من خواص الموضوع، فنحن لا يمكننا أن نسمع الألوان أو نرى أو نلمس النغمات. وبخلاف ذلك، فإننا عندما نرغب في أن نكتسب معرفة عن الحالات أو العمليات النفسية التي تحدث داخلنا، فإننا يجب أن نستخدم نمطاً أو نوعاً آخر من الإدراك هو الإدراك الباطني inner perception، وهو نمط من الأفعال مختلفة من حيث بنيتها وإجرائها عن الأفعال الخاصة بالإدراك الخارجي outer perception. بل إننا حتى عندما نلجأ إلى استخدام أجهزة مصنوعة لمعرفة موضوعات تتجاوز نطاق قدراتنا المعرفية، كأن نستخدم منظاراً، أو منظاراً ألكترونياً أو راداراً. . . إلخ، فإن بنية الجهاز تكون مصممة لتعمل بأسلوب معين يكون متكيفاً وفقاً لنمط الموضوع أو العملية التي يُرادُ ملاحظتها.

والأمثلة يمكن أن تتعدد كشواهد على التناظر بين نمط أو بنية الموضوع ونمط أو أسلوب المعرفة به. وعلى نفس النحو ينبغي أن نتوقع أن المعرفة بالعمل الفني الأدبي سوف تتميز بأسلوب خاص، وفقاً للأسلوب الذي توجد عليه بنيته كنمط خاص من الأعمال الفنية، يشارك الأعمال الفنية في بنية هيكلية عامة، ولكنه يظل متميزاً من حيث طبيعة عناصره التي تملأ هذه البنية، وأهميتها داخل هذه البنية.

غير أن هذا الإجراء المنهجي الذي يهدف إلى الرجوع إلى الخواص والبنية الأساسية المميزة للعمل الأدبي من أجل تفسير معرفتنا به، هذا الإجراء قد ينظر إليه البعض على أنه ينطوي على دور فاسد؛ لأنه يفترض مسبقاً صحة المعرفة التي تزودنا بمعلومات عن الخواص والبنية الأساسية للعمل، أي أننا ـ باختصار ـ نفسر ونصف معرفتنا بالعمل الأدبي من خلال معرفة سابقة به. وهنا ينبهنا إنجاردن[2] ألى ضرورة التمييز بين أسلوبين مختلفين تماماً من المعرفة: المعرفة ببنية الموضوع، أي المعرفة بالبنية الماهوية والطابع الخاص للعمل الأدبي بما هو كذلك، والمعرفة بعمل أدبي ما كما يتأسس أثناء القراءة، أي كما يحدث في خبرتنا عندما يتم تأسيسه وتعيين تفاصيله. فالنوع الأول من المعرفة لا يمدنا بأي شيء عن أسلوب خبرتنا بالعمل الأدبي، وإنما ينصب فقط على أسلوب وجوده وبنيته الأساسية، أي على ماهيته. لذلك فإننا عندما نشرع في وصف أسلوب معرفتنا أو خبرتنا بالعمل الأدبي، لا يكون هناك شيء لدينا عن أسلوب هذه المعرفة، وإنما نعرف فقط ماذا يكون العمل الأدبي أي نعرف ماهيته من حيث عناصره المادية والصورية، وهي عناصر نحللها ماهوياً بطريقة قبلية سابقة على خبرتنا بالعمل الأدبي أثناء القراءة.

(2) Ibid., pp. 9 - 10.

وهكذا نجد أن المبحثين اللذين سبق مناقشتهما في الفصل السابق (أي مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي من جهة، ومبحث الخبرة الجمالية من جهة أخرى)، هما نفس المبحثين اللذين يناقشهما إنجاردن بالتخصيص على حالة العمل الأدبي. فالواقع أن إنجاردن يهدف أساساً إلى دراسة العمل الأدبي من حيث هو فن من الفنون الجميلة (رغم أن مفهوم «العمل الأدبي» يمتد ليشمل أعمالاً لغوية عديدة)، إلا أن إنجاردن يميز بين «العمل الأدبي» و«العمل الفني الأدبي»[3]؛ فإنجاردن يستخدم تعبير «العمل الأدبي» للإشارة إلى أي عمل أدبي من حيث هو فن من الفنون الجميلة a work of beiles letters **بصرف النظر عن قيمته الفنية والجمالية**، في حين أنه يستخدم تعبير «العمل الفني الأدبي» حينما يعالج تلك المواضع التي تجعل من العمل الأدبي «عملاً فنياً أدبياً». ومن هنا أيضاً فإن عملية تعيين «العمل الفني الأدبي» تتطلب سلسلة معينة من العمليات المعرفية تبلغ ذروتها في تعيين تلك المواضع أو الجوانب التي تتوافر فقط في حالة «الأعمال الفنية الأدبية»، أي تلك الأعمال الأدبية الأصيلة التي تكون مؤسسة على نحو يسمح بتأسيس الموضوع الجمالي: كأن تنطوي على قيم فنية وجمالية منسجمة، وكيفيات ميتافيزيقية...... إلخ.

ومن هذا نرى أن المبحث الأول الذي ينبغي أن نشرع فيه يشتمل على العناصر الضرورية المشتركة في بنية كل عمل أدبي، بالإضافة إلى تلك العناصر أو الجوانب التي تجعل هذا العمل عملاً فنياً أدبياً، وعلى هذا الأساس فقط يمكن أن نشرع بعد ذلك في وصف العمليات المعرفية التي تدخل في الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي:

أولاً ـ بنية العمل (الفني) الأدبي

لقد ظهر لنا من قبل أن العمل الفني لا يوصف بأنه موضوع واقعي أو مثالي، وإنما هو كيان ذو بنية قصدية خالصة، ونريد الآن أن نطبق هذا التوصيف العام لحالة العمل الفني على معالجة إنجاردن للعمل الأدبي:

إن وصف إنجاردن للعمل الأدبي بأنه موضوع ذو بنية قصدية خالصة، هو وصف يتجاوز المنظور الثنائي التقليدي للموضوعات. فالسؤال: هل العمل الأدبي ينتمي إلى الموضوعات الواقعية أم المثالية؟، هو في الحقيقة سؤال يعكس المنطق الثنائي الفج في تصنيف وجود الموضوعات باعتبارها إما واقعية أو مثالية. فمشكلة أسلوب وجود العمل الأدبي ـ فيما يرى إنجاردن[4] ـ لا يمكن أن تؤخذ على هذا النحو من البساطة،

(3) Ibid., p. 7.

(4) Ingarden, **The Literary Work of Art,** p.9 ff.

فعلاوة على أن التمييز بين ما هو واقعي وما هو مثالي، ليس واضحاً تماماً في الأذهان، فإن ماهية العمل الأدبي ذاته ليست واضحة بشكل مباشر، حتى نصدر عليها مثل هذه الأحكام. وباختصار يمكن القول بأن الموضوع الواقعي ينشأ في نقطة معينة في الزمان، ويمتد وجوده لزمن معين، ومن الممكن أن يتغير أثناء وجوده، وأن يكف في النهاية عن الوجود، أما الموضوع المثالي فلا يسري عليه شيء من هذا؛ فهو موضوع لا زماني، وبالتالي يبقى بلا تغير. فهل يمكن أن نصف عملاً أدبياً ما بأحد هذين الأسلوبين في الوجود، فنقول عنه إنه موضوع واقعي أو مثالي؟ هل يمكن أن نصف مسرحية «فاوست» Faust لجيته Goethe ـ على سبيل المثال ـ من خلال تلك الصيغة الثنائية التي يسميها إنجاردن صيغة «إما ـ أو»؟ ليس الأمر على هذا النحو من البساطة: فمن ناحية يمكن القول بأن مسرحية فاوست تبدو شبيهة تماماً بالموضوع الواقعي، من حيث إنها هي الأخرى قد وجدت أو نشأت في الزمان عند لحظة صياغتها، وقد طرأت عليها بعض التغيرات منذ ذلك الحين، ومن الممكن أن يأتي وقت تكف فيه عن الوجود. وعلى الرغم من أن كل شخص سوف يسلم بهذا، إلا أن كل فرد يسلم في نفس الوقت بأن كل عمل أدبي يبقى هو نفسه، طالما أن التغيرات التي تطرأ عليه (بواسطة المؤلف أو الناشر) لا تمس جوهره. وهذا يعني أننا يمكن أن ننظر إلى مسرحية فاوست ـ من ناحية أخرى ـ باعتبارها موضوعاً مثالياً، فهي في المقام الأول عبارة عن حشد مرتب من الجمل، والجمل ليست شيئاً واقعياً وإنما معان مثالية.

وهنا نكون أمام معضلة: فإذا كان العمل الأدبي موضوعاً مثالياً، فإن هذا يبدو متعارضاً مع كونه موضوعاً ينشأ وجوده في زمن معين، ويتغير أثناء مسار وجوده، ومن هذه الناحية فإننا لا يمكن أن نصفه بأنه موضوع مثالي على نفس النحو الذي به نصف الموضوعات المثالية الأخرى: كالمثلث أو الدائرة أو العدد «خمسة» أو «ماهية الأحمرار»... إلخ.

وهكذا فإننا لن نفهم ماهية العمل الأدبي ـ أي بنيته وأسلوب وجوده ـ من خلال وصفنا له بأنه موضوع واقعي أو مثالي. فهل نقول بأن العمل الأدبي هو مجرد شيء فيزيقي؟ أليس العمل الأدبي هو صفحات عديدة من حروف مكتوبة أو مطبوعة (أو هو حشد من «أصوات الكلمات» word - sounds حينما يكون هذا العمل مقروءاً بصوت مسموع)؟ أليس من الممكن إذاً أن نختزل العمل الأدبي إلى طابعه الشيئي؟ كلا؛ فالكلمات المطبوعة أو المنطوقة ترد في نسخ عديدة، ومهما يكن هناك من تشابه بينها، فإن هذا لا يكون أساساً يمكن أن نحكم بمقتضاه بأن هذه النسخ تكون نسخاً لنفس العمل الأدبي الواحد. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن ما يجعلنا نحكم بأن هذه النسخ هي نسخ لنفس العمل، إنما هو شيء آخر غير هذه الكلمات المطبوعة أو المنطوقة (أو

ما شاكل ذلك من خصائص فيزيقية يرد عليها العمل الأدبي مثل: وزنه ولون غلافه، وعدد صفحاته، ونمط طباعته. . . إلخ)، وبناء على ذلك فإن المفهوم الفيزيقي للعمل الأدبي لا يقودنا إلى ماهيته. فنحن لا نستطيع أن نزعم بأننا نعرف شيئاً عن العمل الأدبي، إذا كان كل ما نعرفه هو خواصه الفيزيقية.

ولكن ربما يقال أن العمل الأدبي لا يكون في حد ذاته مجرد كلمات أو حروف مطبوعة، وإنما هذه الحروف المطبوعة هي مجرد نواقل أو وسيط يقودنا إلى العمل الأدبي متمثلاً في الخبرات النفسية للكاتب التي حدثت أثناء إبداعه للعمل. وهذا الحل النفساني ـ الذي يساوي بين العمل الأدبي والخبرات النفسية لمؤلفه ـ مستحيل؛ لأن «خبرات المؤلف تكف عن الوجود في اللحظة التي يأتي فيها إلى الوجود ذلك العمل الذي أبدعه»[5]. حقاً إن إنجاردن ليسلم بأن هناك علاقات وثيقة بين خبرات المؤلف وحياته النفسية وموهبته ومشاعره وعالم أفكاره، حتى إنه ليمكن القول بأن العمل يعكس فردية مؤلفه ومجمل شخصيته، إلا أن ذلك لا يبرر اختزال العمل الأدبي إلى الحياة أو الخبرات النفسية الخاصة بمبدعه، «فخبرات المؤلف أثناء إبداع العمل بوجه خاص لا تؤسس اي جزء من العمل المُبدَع»[6] وهذا يعني أن البحث في الطبيعة الماهوية للعمل الأدبي يفترض وجود العمل الأدبي باعتباره «تام الإنجاز»، فالماهية الكاملة للعمل الأدبي إنما تُلتمس في وجوده المتحقق، وليس في العمليات أو الخبرات التي يتشكل فيها أثناء الإيداع؛ ولذلك فإن إنجاردن يستبعد بوجه عام المراحل التشكيلية أو العمليات الإبداعية للعمل الأدبي من نطاق بحثه الماهوي، حيث أن مجال أونطولوجيا العمل الأدبي ينبغي أن يبقى متميزاً عن مجال سيكولوجيا الإبداع الفني والأدبي: فالخلط بين هذين المجالين الذي دام طويلاً هو السبب الرئيسي في كل الأخطاء أو الغشاوة التي تحيط بالدراسات الفنية والأدبية. فإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين العمل الأدبي والذات التجريبية لمؤلفه، فإن ذلك لا يعني على الإطلاق أن هذه الذات تكون جزءاً من ماهية العمل الأدبي؛ فليس مما يشكل ماهية العمل الأدبي ـ أي ليس مما يجعل عملاً ما عملاً أدبياً ـ أنه يعكس (أو لا يعكس) شخصية مؤلفه، ومجمل خبراته وحياته النفسية. فالعمل الأدبي يُفهَم فقط باعتباره نتاج نشاط قصدي للمؤلف، ونحن نتعرف على هذا القصد فقط في العمل ذاته.

كذلك فإن الحل النفساني الذي يختزل العمل الأدبي إلى خبرة القارىء يكون محالاً هو الآخر: فمن المستحيل أن ننظر إلى العمل الأدبي بوصفه حشداً من الخبرات النفسية التي يشعر بها القارىء أثناء قراءة العمل الأدبي، لأن هذا سوف

---

(5) Ibid., p. 14.

(6) Ibid., p. 22.

يعني ـ فيما يرى إنجاردن[7] أن العمل الأدبي الواحد سوف يتعدد قراؤه، وأننا في هذه الحالة لا نستطيع أن نتحدث عن نفس العمل، فسوف يكون هناك على سبيل المثال كثرة مختلفة لا حصر لها من مسرحية هاملت، فهناك اختلافات جوهرية ـ فيما بين خبرات القراء من حيث المستوى الثقافي للقارىء ونمط فرديته، والمناخ الثقافي للعصر، والمعتقدات الدينية والقيم السائدة. . . إلخ. وعلى هذا، فإننا عندما نفهم ماهية العمل الأدبي من جهة خبرة القارىء، فإن هذا سوف يعني في حقيقة الأمر أن كل قراءة جديدة سوف تنتج عملاً أدبياً جديداً! ولذلك فإن إنجاردن[8] يستبعد تماماً الخبرات أو الحالات النفسية للقارىء من مجال البحث في العمل الأدبي. فبنية العمل الأدبي، وقيمه الفنية المتجسدة فيه، تبقى بمنأى عن كل المشاعر والانفعالات والأفكار التي تحدث أثناء قراءة العمل الأدبي.

والحقيقة أن إنجاردن لا يستبعد فحسب الأتجاه النفساني في شتى صوره من نطاق بحثه في العمل الأدبي (والإستطيقي بوجه عام)، بل يستبعد أيضاً كل اتجاه من شأنه أن يصرفنا عن البحث في ماهية العمل الأدبي، فلقد رأى إنجاردن أن الميول نحو النزعة النفسانية في الإستطيقا (وخاصة في ألمانيا كما في أعمال ليبس، وفولكت johannes Volket) بالإضافة إلى التأثيرات اللاحقة لسيكولوجيا دلتاي، ونزعته التاريخية، كان من شأنها أن جعلت الدراسة الأدبية تنحرف إلى مجالات بحثية أخرى. أما اتجاه هوسرل المضاد للنفسانية antisychologism، ومحاولات إعادة توجيه مسار البحث الإستطيقي، فكان تأثيرهما يسري ببطء شديد في مجال الدراسات الأدبية. فالبحوث الأولى في مجال التحليل الأسلوبي stylistic analysis قد لفتت انتباه العلماء إلى الأعمال الأدبية ذاتها، وجعلتهم على وعي بمشكلات فنية خاصة، وبقصور التصور النفساني للعمل الأدبي. ولكن هذه البحوث في عمومها لم تكن مثمرة إلى حد بعيد؛ لأنها كانت محصورة في نطاق الدفاع عن مناهج مؤلفيها.

ولا شك أننا عندما ننظر إلى اتجاه إنجاردن المنهجي إزاء الأدب، فسوف نجده مغايراً تماماً لاتجاه سارتر اللاحق عليه. فإنجاردن لم يستبعد فحسب من نطاق دراسته للأدب تلك الدراسات المتعلقة بسيكولوجيا الخبرة الإبداعية في الفن والأدب، وإنما أيضاً تلك الدراسات المتعلقة بسيكولوجيا الخبرة الاجتماعية، والتي تبحث في التأثيرات الاجتماعية على الأديب وارتباطه بظروف عصره ومجتمعه، فمثل هذه الدراسات تخرج من مجال الدراسة الأدبية الخالصة التي تستند إلى البحث الفينومينولوجي الماهوي، وتدخل في باب علم الاجتماع الأدبي. وهذا يلقي الضوء

(7) Ibid., p. 15.

(8) Ibid., p. 23 f.

من جديد على رؤيتنا لاتجاه سارتر إزاء الأدب باعتباره اتجاهاً لا فينومينولوجياً. ولذلك فإننا نرى أن سؤال سارتر «ما هو الأدب؟» والذي يشكل عنوان دراسته الأساسية في مجال الأدب، هو سؤال أو عنوان مضلل؛ لأن سارتر في الحقيقة لم يجبنا عن السؤال أو العنوان الذي يوحي لنا بأنه سيقدم بحثاً في «ماهية» الأدب، وبدلاً من ذلك قدم لنا دراسة للأدب من جهة الخبرة الاجتماعية للأديب!

وفي مقابل ذلك، يرى أحد الباحثين أن اتجاه إنجاردن إزاء الأدب يشبه اتجاه هيدجر إزاء الوجود، فيقول: «إن المرء يمكن أن ينظر إلى سؤال إنجاردن عن «ماهية العمل الأدبي» باعتباره مماثلاً «لسؤال الوجود» لدى هيدجر. فموقفهما إزاء القضية المطروحة في الحالتين يتسم باتجاه مشابه»[9]. غير أننا نستطيع أن نقرب هذه الصورة التشبيهية أكثر من ذلك لنقول بأن سؤال إنجاردن عن ماهية العمل الأدبي (والعمل الفني بوجه عام) يشبه سؤال هيدجر عن «أصل العمل الفني»: فسؤال هيدجر عن «أصل العمل الفني» هو - كما رأينا من قبل - سؤال عن ماهيته، أي سؤال عن الأسلوب الذي به «يوجد ويبقى»، ولذلك فإن هيدجر يستبعد من بحثه الأونطولوجي الماهوي كل اتجاه أو طريق لا يقودنا إلى معرفة ماهية أو أسلوب وجود العمل الفني. وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى أسلوب، اقتراب إنجاردن من العمل الأدبي والفني عموماً: فمبحث إنجاردن في ماهية العمل الأدبي هو تأسيس لأونطولوجيا العمل الأدبي(*) أي لبنيته وأسلوب وجوده. ولقد اتسع هذا المبحث - فيما بعد - ليمتد إلى تأسيس أونطولوجيا للعمل الفني بوجه عام في مؤلفه «مباحث في أونطولوجية الفن»؛ ولذلك فإن إنجاردن على نحو يشبه هيدجر يستبعد كل الاتجاهات السائدة في الإستطيقا (من قبيل النزعة الطبيعية naturalism التي تنظر إلى العمل الأدبي والفني كشيء فيزيقي، والاتجاهات السيكولوجية psychological والنفسانية psychologistic في صورها العديدة. . . إلخ) باعتبارها «متاهات» أو «دروب مسدودة» - إذا استخدمنا مصطلح هيدجر - لا تقودنا إلى فهم بنية العمل الأدبي وأسلوب وجودها، أي لا تقودنا إلى ماهيته؛ ولذلك فإننا نستطيع أن نقول أن هيدجر عندما كان يهاجم الإستطيقا، فلم يكن يهاجم سوى الإستطيقا التي يهاجمها إنجاردن!

ومع ذلك، فإننا لا ينبغي أن ننسى دائماً أن التشابه بين إنجاردن وهيدجر هنا هو تشابه فحسب من حيث أسلوب الاقتراب أو الاتجاه من المبحث الأونطولوجي

---

(9) Jeff Mitscherling, Roman Ingarden's «The Literary work of Art»:Exposition and Analysis, in **Philosophy and Phenomenological Researsch,** Vol. XLV., No. 3, March 1985, p. 352.

(*) ولقد كان هذا الهدف البحثي مقصودا في العنوان الفرعي الذي وضعه إنجاردن لكتابه «العمل الفني الأدبي» وهو: «بحث على حدود الأنطولوجيا والمنطق ونظرية الأدب».

الماهوي للعمل الأدبي والفني عموماً، وليس تشابهاً في النتائج التي اختلفت بناء على فهم كل منهما للأونطولوجيا : ففى حين أن إنجاردن يبحث في أسلوب وجود العمل الأدبي والفني داخل تعددية أونطولوجية، فإن هيدجر قد محق أسلوب وجود العمل الفني داخل أونطولوجيا واحدية، حينما جعل «سؤال العمل الفني» هو «سؤال الوجود» .كذلك لا ينبغي أن ننسى أن هيدجر قد اقتصر في مبحثه على هذا الجانب الأونطولوجي، في حين أن مبحث إنجاردن الأونطولوجي كان بمثابة إرساء لأساس راسخ يقوم عليه مبحث المعرفة بالعمل الفني الأدبي، وبالخبرة الجمالية في عمومها.

ومن هذا يتضح لنا أن تشابه موقف إنجاردن مع موقف هيدجر هنا، يكمن على وجه التحديد في سؤال إنجاردن عن ماهية العمل الأدبي باعتباره سؤالاً عن أسلوب وجود العمل الأدبي، وما يجعله عين ذاته، ويبقيه على النحو الذي يكون عليه باعتباره «نفس العمل»، أي أن سؤال إنجاردن عن ماهية العمل الأدبي هو ـ بمصطلح هيدجر ـ سؤال عن «الأسلوب الذي عليه يوجد ويبقى». ولقد رأى إنجاردن أن «تشريح ماهية» anatomy of the essence (Wesensanatomie) العمل الأدبي، هو ما يمكن أن يكفل لنا معرفة بنية العمل الأدبي، وأسلوب وجوده كبنية قصيدة خالصة.

* * *

وقبل أن نناقش «تشريح» أو تحليل إنجاردن لبنية العمل الأدبي، فإن هناك ملاحظات أولية ينبغي وضعها في الاعتبار:

وأول ما ينبغي أن نلاحظه هو أن الصورة التخطيطية العامة لبنية العمل الفني ـ والتي ناقشناها في الفصل السابق ـ هي صورة تلائم بوجه خاص البنية التخطيطية للعمل الفني الأدبي. غير أن هذا لا يعني أفضلية العمل الأدبي على غيره من أنماط الفنون الأخرى، فالمسألة هنا ليست مسألة مفاضلة بين الفنون، وإنما كل ما نعنيه هنا هو أن تعددية الطبقات اللامتجانسة في هيكل العمل الفني، والارتباط العضوي الوثيق بين هذه الطبقات من جهة أخرى، هما خاصيتان رئيستان يمكن مشاهدتهما بوضوح في حالة بنية العمل الأدبي.

وعلى هذا الأساس، فعندما يقول بعض الباحثين «إن العمل الفني الأدبي ينطوي على البناء الطبقي الأكثر إحكاماً بالنسبة لسائر الأعمال الفنية الأخرى»[10]. فإن

---

(10) Hans H. Rudnick, Rom Ingarden's Literary Theory; in «Analecta Husserliana», Vol. IV (ingardeniana), p.112.

هذا القول سيبدو مضللاً، إذا فُهِم على أنه يعني أن العمل الأدبي يعد أفضل من حيث القيمة الفنية من أي نمط فني آخر، فهذا القول هو فحسب تقرير **لأسلوب تركيب** عناصر العمل الأدبي، التي تترابط معاً في علاقات وثيقة داخل سياق زمني. فالعمل الأدبي هو بنية متعددة الطبقات تتميز بأنها «شبه ـ زمانية» تتابع أجزاؤها في سياق زمني. وفي مقابل ذلك، فإن اللوحة لا تكون بنية زمانية بهذا المعنى؛ ولذلك فإن العلاقات بين أجزائها لا تكتشف باعتبارها عناصر متوالية بحيث يُسقِط أو يقصد كل عنصر جزءاً تالياً له وإنما هي أجزاء يكتشف ترابطها من منظورات عديدة باعتبارها ممتدة في المكان. وحتى في العمل الموسيقي الذي يتصف بالتتابع الزمني، فإن العلاقات بين أجزائه أو عناصره البنيوية لا تكون وثيقة بنفس الدرجة التي تكون عليها في بنية العمل الأدبي، وهذا يكون راجعاً إلى طبقة المعنى المميزة للعمل الأدبي، والتي تفرض وحدة محكمة بين عناصر بنيته التي تتابع في الزمان. وهذه الاختلافات، هي اختلافات في **أسلوب العلاقات البنيوية** داخل كل نمط فني.

كذلك، فإذا كانت التعددية الطبقية خاصية مميزة لبنية العمل الفني بوجه عام، فإن التعدد الطبقي في بنية العمل الأدبي يظهر على نحو أكثر تعقيداً مما هو عليه في بنية الأنماط الفنية الأخرى. فاللوحة ـ على سبيل المثال ـ قد تنطوي على طبقتين أو ثلاث، وقد تنطوي في بعض الحالات على طبقة واحدة، حينما تكون مؤلفة من خطوط وألوان فحسب، وتكون هذه الخطوط والألوان هي الموضوع الوحيد للوحة.

وهكذا، يمكن القول بأن اختلاف أنماط الفنون من حيث تعقد بنيتها ودرجة ارتباط عناصرها، هو اختلاف بين الأسلوب «البنيوي ـ الأونطولوجي» لكل نمط، وليس معياراً للتفاضل بينها. ومع ذلك، فإنه يجوز أن نعد هذه الاختلافات معياراً للتفاضل من حيث القيمة الفنية، حينما تكون هذه الاختلافات واقعة داخل النمط الفني الواحد، بمعنى أن اللوحة الأكثر تعقداً من حيث بنيتها، والأكثر ارتباطاً عضوياً من حيث عناصر هذه البنية، تكون لها قيمة فنية أفضل من اللوحة التي لا يتوافر لبنيتها مثل هذا التركيب والارتباط العضوي.

ولا شك أن الاختلاف أو ـ بمعنى أدق ـ التنوعات في الأسلوب البنيوي للأنماط الفنية، هي تنوعات يترتب عليها تنوعات مناظرة في الأسلوب البنيوي للخبرة الجمالية بكل نمط من هذه الأنماط. وهذه القضية سوف نتناولها بالتفصيل في موضع لاحق حينما نناقش أسلوب المعرفة أو الخبرة بالعمل الفني الأدبي.

والسؤال الذي ينبغي أن ننشغل به الآن، هو: ما الأسلوب البنيوي للعمل الأدبي؟ وهذا السؤال يمكن تحليله إلى صياغات أخرى، كالتالي: ما العناصر المؤلفة لطبقات العمل الأدبي؟ وعلى أي نحو ترتبط معاً؟ وما العنصر الجوهري المميز لهذه

البنية، والذي يُبقى العمل الأدبي على ما هو عليه أو يجعله عين ذاته، أي نفس العمل؟ وإجابة إنجاردن على هذه التساؤلات تستغرق مؤلفه الضخم عن «العمل الفني الأدبي»؛ ولذلك فإننا لن نحرص على تتبعها في تفصيلاتها، ولا حتى سوف نتتبعها بإيجاز، وإنما سنحاول التقاط النقاط الجوهرية فيها، فقط بالقدر الذي يسمح لنا بفهم مبحثه في المعرفة بالعمل الفني الأدبي، فكثير من هذه التفصيلات تعد مفيدة تماماً بالنسبة لبحث ينصب على الأدب، بل قد تكون مفيدة أيضاً لبعض اللغويين والمناطقة، خاصة فيما يتعلق بفحصه المسهب لطبقة المعنى.

والعمل الأدبي عند إنجاردن هو بنية مؤلفة من أربع طبقات لا متجانسة ومع ذلك تكون بينها وحدة عضوية، وهذه الطبقات الأربع اللامتجانسة المترابطة والتي تشكل ماهية العمل الأدبي هي:

أ ـ طبقة صوتيات الكلمات، والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى the stratum of words sound (phonemes) and phonetic formations of higher order

ب ـ طبقة وحدات المعنى the stratum of meaning units.

جـ ـ طبقة الموضوعيات المتمثلة the stratum of represented objectivities.

د ـ طبقة المظاهر التخطيطية the stratum of schematized aspects.

ولقد زعم رينيه ويلك [11] أن إنجاردن قد قسم بنية العمل الأدبي إلى خمس طبقات وهو يفترض أن الطبقة الخامسة هي طبقة الكيفيات الميتافيزيقية metaphysical qualities من قبيل: المأساوي، والمقدس، والجليل . . . إلخ. ولقد ناقش إنجاردن بالفعل الكيفيات الميتافيزيقية في كتابه عن «العمل الفني الأدبي» كما سوف نرى، إلا أن إنجاردن يعارض بشدة في مواضع عديدة هذا الفهم الخاطىء الذي يحرف تحليله لبنية العمل الأدبي، فلو كانت هذه الكيفيات الميتافيزيقية تمثل طبقة مستقلة مميزة في بنية العمل الأدبي. لكان من الضروري أن توجد الكيفيات الميتافيزيقية في كل عمل أدبي، ولكن الحقيقة أن هذه الكيفيات عند إنجاردن تميز الأعمال الفنية العظيمة فقط، ولذلك فإنها توجد في بعض الأعمال الأدبية وليس في مجملها. وهذه الكيفيات التي يمكن أن توجد في أعمال فنية أخرى من قبيل: الموسيقى والتصوير والمعمار، إنما تنبثق من طبقة الموضوعات المتمثلة لتدخل فيما يسميه إنجاردن «فكرة» العمل الفني، وهي بلا شك لها أهمية قصوى وتسهم إلى القيمة الجمالية للعمل، ولكنها لا تشكل طبقة من طبقاته.

---

(11) See: René Wellek and Austin Warren, **The Theory of Literature**, (New York, 1942). pp. 139 - 140.

والطبقات الأربع للعمل الأدبي تكون لا متجانسة؛ لأنها تكون مختلفة من حيث عناصرها المادية التي منها تتألف، ومن حيث الوظيفة التي تؤديها كل طبقة على حدة في بنية العمل الأدبي. وهذه الطبقات تكون ـ في نفس الوقت ـ مترابطة معاً في وحدة عضوية؛ لأن كل طبقة تحمل الأخرى وتكون أساساً لها. ومع ذلك فإن طبقة المعنى بوجه خاص تقوم بدور هام في هذه الرابطة، فطبقة المعنى عند إنجاردن هي الطبقة المركزية في بنية العمل الأدبي، وهي التي تبقي عليه وتجعله عين ذاته: «فمن صميم ماهيتها أنها تتطلب كل الطبقات الأخرى، وتحددها [في نفس الوقت] على ذلك النحو الذي فيه تكون هذه الطبقات معتمدة عليها كأساس أونطيقي لها، ويكون مضمونها معتمداً على كيفياتها. وهكذا فإن هذه الطبقات كعناصر للعمل الأدبي تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذه الطبقة المركزية»(12).

والحقيقة أن الطبقات الأربع للعمل الأدبي عند إنجاردن يمكن تقسيمها إلى مستويين رئيسيين: المستوى الأول هو المستوى اللغوي linguistic level، وهو المستوى الأساسي أو التحتي الذي يشيد عليه العمل الأدبي بوصفه بنية لغوية في المقام الأول، وهذا المستوى ذو شقين مرتبطين هما: الصياغات الصوتية، ووحدات المعنى. والمستوى الثاني هو الموضوع أو المضمون التمثلي الذي ينبثق من المعنى، والمظاهر التخطيطية التي فيها يتكشف هذا المضمون. وعلى الفور يظهر لنا هنا الدور المركزي لطبقة المعنى داخل هذين المستويين: فالمعنى يظهر في المستوى الأول في علاقة مع الصياغات الصوتية، وهذا المستوى لظهور المعنى يمكن تسميته بالمظهر أو الجانب السيمانطيقي للمعنى أو علاقة «الصوت ـ المعنى» sound - meaning relation، أما المستوى الثاني لظهور المعنى فيتمثل في الجانب الصوري للمعنى حيث يكون المعنى في علاقة مع الموضوع object - meaning relation.

وفيما يلي، سوف نناقش الطبقات الأربع للعمل الأدبي على التوالي:

1 ـ طبقة الصياغات الصوتية اللغوية:

يهتم إنجاردن في هذه الطبقة بفحص الجانب اللغوي من العمل الأدبي باعتباره صياغات لغوية مؤلفة من كلمات، وجمل، وجمل مركبة. وإنجاردن يدرس هذه الصياغات اللغوية من حيث صياغاتها الصوتية، وعلاقتها بالمعنى. وهكذا، فإن التحليل السيمناطيقي لهذه العلاقات يمكن أن يتمثل على مستويين: مستوى صوتيات الكلمة، ومستوى الصياغات الصوتية الأعلى كما في الجملة وتسلسلات الجمل. ولكن إنجاردن في دراسته لعلاقة «الصوت ـ المعنى» على هذين المستويين ينبهنا إلى

---

(12) Ingarden, The Literary work of Art, p.29.

ملاحظة هامة للغاية، وهي ضرورة التفرقة بين الصوت كبنية نمطية، والصوت كبنية مادية، وهذه التفرقة يمكن إيضاحها من خلال فحص المستوى الأول:

إن المستوى الأول لعلاقة «الصوت ـ المعنى» يتمثل في الكلمة التي هي أبسط صيغة أو وحدة لغوية. ففي كل كلمة فردية يمكن أن نميز بين ما يسميه إنجاردن صوت الكلمة word - sound ومعناها، ولكن صوت الكلمة ليس هو المادة الصوتية phonic material التي من خلال تنطق الكلمة، فالكلمة المفردة يمكن أن تُنطَق ـ أي تتخذ شكلاً عيانياً ـ على أنحاء عديدة: كأن تنطق بصوت حاد أو رخيم، بصوت جهوري أو منخفض رقيق... إلخ. ومع ذلك فإننا نعرف أن الكلمة في كل هذه الحالات لا يكون لها فحسب معنى متماثل وإنما يكون لها أيضاً صورة صوتية واحدة، أي صورة نمطية (أو صورة كلية) typical phonic form (gestalt) رغم اختلاف المادة الصوتية العيانية. هذه الصورة الصوتية النمطية هي ما يسميه إنجاردن «صوت الكلمة». وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا نتعرف في الكلمة المنطوقة أو المسموعة بأساليب مختلفة (أي في صوتياتها المادية العيانية المحسوسة) على صورة صوتية نمطية؛ لأن هذه الكلمة يكون لها معنى محدد بشكل ما، ومثل هذا يمكن أن يقال بالنسبة للكلمة المطبوعة (في حالة القراءة غير المسموعة)؛ فالكلمة المطبوعة يكون لها ـ بفضل معناها الذي تقصده ـ صورة بصرية نمطية.

هذه البنية الصوتية ليست مستخلصة أو منتقاة من خصائص المادة الصوتية العيانية، ولا توصف كذلك بأنها واقعية؛ لأن الواقعي لا يتخذ صورة نمطية واحدة: ولا توصف أيضاً بأنها مثالية؛ فهي ليست مثل الكيانات الرياضية على سبيل المثال، وإنما هي تنشأ خلال الزمان تحت تأثير ظروف واقعية وثقافية معينة. إنها ليست واقعية، ولكنها «ترسو على الواقع» ولا تكشف عن نفسها إلا من خلال مادة فيزيقية عيانية.

وإذا كان «صوت الكلمة» يحمل معنى، عادة ما ينتقل الشخص المدرك من خلاله مباشرة إلى الموضوع المقصود، فإن إنجاردن[13] يميز فئة خاصة من «صوت الكلمة» يختلف دورها هنا عن تلك الكلمات التي تستخدم في الحياة اليومية. ومن أنماط هذه الفئة ما يسمى «بالكلمات المعيشة» living words والتي تكون مميزة للشعر، فهي لا تعبر عن معنى مقصود فحسب، ولكنها أيضاً «تُظهِر» خبرات المتحدث، فالطابع الصوتي لهذه الكلمات ـ والنبرة التي بها تنطق ـ يكشف هذه الخبرات بأسلوب تعبيري. وليس من خلال أفعال عقلية جرداء على حد تعبير هوسرل. والكلمات التي يكون لها هذا النمط الصوتي التعبيري الذي لا يتوافر في

(13) Ibid., p. 43 f.

حالة الكلمات التي تكون «بلا حياة» lifeless words أي التي تكون وظيفتها محدودة بكونها تحمل معاني واضحة ـ هذه الكلمات المعيشية تكون هامة ومميزة للعمل الفني الأدبي، ولا شك أن هذه الرؤية كانت محورية بالنسبة لتحليلات ميرلوبونتي ـ ومن بعده دوفرين ـ للغة الأدبية.

والصورة الصوتية للكلمة لا تحمل معنى فحسب، بل قد تحمل أيضاً دلالة جمالية. ولذلك فإننا غالباً ما نميز بين صوت للكلمة جميل وآخر قبيح، جاد أو مرح أو شجوني. وهذه الاختلافات تكمن في صوت الكلمة نفسه أي في الصورة أو النمط الصوتي للكلمة، إلا أن هذه الاختلافات ترتبط أيضاً ارتباطاً وثيقاً مع المعاني المناظرة، ونبرة التعبير.

ورغم كل هذا فإن الكلمات هي مجرد عنصر لغوي لا يقوم بذاته مستقلاً عن الجملة، فهي لا تظهر أبداً ـ لا في لغة الحياة اليومية ولا في لغة الأعمال الأدبية ـ بمفردها، وحتى عندما تظهر بمفردها، وتبدو كما لو كانت مكتفية بذاتها، فإنها تكون بمثابة اختصار يوضع محل جملة أو جمل مركبة. ولذلك فإن إنجاردن ينتقل من البنية الصوتية للكلمة إلى الصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى.

ورغم أن الكلمات لا تنفصل عن الجملة، ومع أن لمعنى الجملة من حيث بنيته تأثير ما على أصوات الكلمات، فإن إنجاردن[14] يظهر لنا الدور الذي تقوم به أصوات الكلمات المتتابعة في تأسيس صياغة صوتية عليا خاصة بالجملة. فإذا كانت الكلمات المتتابعة في سياق ما لها أصوات جميلة رقيقة على سبيل المثال، ثم ظهرت فجأة كلمة لها صوت فظ غليظ، فلا شك أنه سيحدث تعارض أو تنافر في الصياغة الصوتية العليا. كذلك يبدو تأثير أصوات الكلمات على الصياغات والظواهر الصوتية العليا في حالات أخرى، من قبيل: الوزن أو الإيقاع والقافية. وخاصية الإيقاع على وجه الخصوص تميز كل نص أدبي، ولكن ليس من الضروري أن يتميز العمل الأدبي بإيقاع واحد حتى يصبح له خاصية إيقاعية، بل على العكس من ذلك، فإن الإيقاعات المتنوعة التي ترتبط معاً تنتج خواصاً إيقاعية ذات رتبة أعلى. والأمثلة على الصياغات الصوتية العليا المؤسسة على صوتيات الكلمات المتتابعة يمكن أن تتعدد.

ولكن، ما هي النتائج التي يمكن استخلاصها من تحليل إنجاردن للطبقة الصوتية؟ الحقيقة أن نتائج تحليل إنجاردن السالف، يمكن النظر إليها من جهتين: من حيث العناصر الصوتية التي تدخل في بنية العمل الأدبي ومن جهة وظيفة هذه العناصر، وفيما يلي إيضاح ذلك:

(14) Ibid., p. 47 ff.

من الناحية الأولى، يمكن القول بأن أهم نتيجة أفضي إليها تحليل إنجاردن هي استبعاد المادة الصوتية العيانية من بنية العمل الأدبي، فالمنطوقات الفردية الفيزيقية للنص الأدبي ليست هي ما يؤسسه كنص أدبي وإنما هي ما يجعله عيانياً فحسب، أي تظهره. وبالتالي فإن ما ينتمي إلى بنية العمل الأدبي، إنما هو تلك الصياغات الصوتية النمطية التي تتخذ صورة واحدة في كل قراءة فردية للنص الأدبي، وذلك بفضل ارتباطها الوثيق بالمعنى، فهذه البنية الصوتية الثابتة تعد مسؤولة عن هوية العمل الأدبي رغم التنوعات اللانهائية التي فيها يحدث عرضه، وعيانيته في الإدراك الحسي. وهكذا فإنه من خلال الوقائع الصوتية المتعددة التي فيها يعرض العمل الأدبي، فإن صياغاته الصوتية النمطية تنكشف باعتبارها متماثلة.

ومن الناحية الثانية، فإن أهم نتائج تحليل إنجاردن هي أن الطبقة الصوتية في بنية العمل الأدبي لها وظائف هامة، لا بالنسبة للنسق البنيوي الأونطولوجي فحسب، وإنما أيضاً بالنسبة للموقف الفينومينولوجي من قبل الذات المدركة التي تقوم بعملية التعيين:

فعلى المستوى البنيوي الأونطولوجي، فإن الصياغات الصوتية تقوم بدور هام؛ لأنها تشكل داخل بنية العمل الفني الأدبي طبقة أو عنصر مكون له كيفياته الجمالية الخاصة به والمنسجمة مع الكيفيات الأخرى في العمل. وهذه الكيفيات الجمالية الخاصة بطبقة الصياغات الصوتية تسهم ـ مع الكيفيات الجمالية الخاصة بالطبقات الأخرى ـ في تأسيس «الانسجام المتعدد الأصوات» للكيفيات الجمالية. وهذا يعني بتعبير إنجاردن البليغ أن طبقة الصياغات الصوتية يكون لها «صوتها الخاص»[15] داخل الانسجام المتعدد الأصوات». وخير شاهد على هذه الحقيقة، هو ذلك التغير المؤثر الذي يطرأ على العمل الفني الأدبي حينما يُترجَم إلى لغة أجنبية. فمهما كان المرء أميناً في ترجمته، ومهما تكبد من مشقة كي يجعل الخصائص الصوتية مشابهة إلى حد كبير للأصل، فإنه لا يمكن أبداً أن يبلغ تلك المرحلة التي تكون فيها ترجمته نظيراً مطابقاً بشكل تام للأصل؛ لأن اصوات الكلمات في اللغة المترجم إليها العمل تحمل معها صياغات صوتية أخرى مختلفة عن الأصل. ولأن الصياغات الصوتية تسهم في تأسيس انسجام الكيفيات الجمالية للعمل من خلال كيفياتها الجمالية الخاصة بها، فإن إنجاردن يعتبر ذلك برهاناً كافياً لدحض الرأي القائل بأن الطبقة الصوتية هي مجرد وسيلة لكشف العمل.

ولكن طبقة الصياغات الصوتية لها وظيفة أكثر أهمية بالنسبة لبنية العمل الأدبي،

---

(15) Ibid., p. 56.

وهذه الوظيفة تتمثل في علاقتها بطبقة وحدات المعنى: فالطبقة الصوتية ـ وبوجه خاص أصوات الكلمات ـ تؤسس القشرة الخارجية أو التعبير الخارجي لباقي الطبقات الأخرى. حقاً إن طبقة وحدات المعنى هي الطبقة الأساسية المؤسسة للعمل الأدبي، ولكن المعاني تكون مرتبطة ماهوياً بأصوات الكلمات، فهذه الأصوات تتخذ طبائع صوتية نمطية؛ لأنها تقصد معاني؛ ولذلك فإن وجود المعاني يفترض وجود صوتيات الكلمات باعتبارها التعبير الخارجي عن هذه المعاني، وبدون وجود هذه الطبقة الصوتية، فإن طبقة وحدات المعنى تكف عن الوجود، وسوف يختفي العمل الأدبي بكليته بالتبعية.

ولأن طبقة وحدات المعنى تتأسس على الطبقة الصوتية كتعبير خارجي لها تكون فيه المعاني مقصودة من خلال صوتيات الكلمات التي تحددها، فإن إنجاردن[16] يجد في هذه الخاصية دوراً هاماً تقوم به الطبقة الصوتية بالنسبة للذات المدركة التأسيسية، حينما تؤسس المعنى من خلال البنية الصوتية المحددة له. وهنا يستعين إنجاردن بالتحليل الهوسرلي المبكر عن «وهب المعنى»: فعندما يتم إدراك «صوت كلمة» محدد لمعنى، فإن هذا الإدراك من قِبَل الذات يؤدي مباشرة إلى إتمام فعل قصدي يكون فيه معنى ما مقصوداً. وهذا المعنى لا يكون معطى كموضوع (للفكر) وإنما هو يشرع في أداء وظيفته باعتباره يقصد موضوعاً يكون محدداً من خلال معنى الكلمة أو الجملة. وعلى هذا النحو تنكشف الطبقات التالية للعمل الأدبي.

2 ـ طبقة وحدات المعنى

. يكرس إنجاردن القدر الأكبر من الاهتمام في كتابه «العمل الفني الادبي» لطبقة وحدات المعنى؛ لأن هذه الطبقة تكون شرطاً لظهور الطبقة الثالثة والرابعة، وتكون شرطاً لوجود العمل الأدبي ككل. وإنجاردن يناقش طبيعة العناصر المكونة لهذه الطبقة، ليحلل بعد ذلك وظيفتها داخل بنية العمل الأدبي.

والعناصر المؤلفة لهذه الطبقة، هي: وحدات المعنى الخاص بالكلمة word meaning، والوحدات العليا للمعنى higher units of meaning الخاص بالجملة والجمل المركبة أو سياق الجمل. وإنجاردن في تحليله للمعنى يعتمد على تحليلات هوسرل ويستخدم مصطلحاته، ولكنه مع ذلك يقدم نظرية جديدة مغايرة للتصور المثالي الهوسرلي للمعنى، والذي ظن هوسرل أنه يشكل أساساً متيناً لتقويض التصور النفساني. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن إنجاردن أراد أن يحقق هدف هوسرل في تقويض التصور النفساني للمعنى من خلال نظرية لاهوسرلية:

---

(16) Ibid., p. 59 f.

فإنجاردن [17] يؤكد ـ في تحليله ـ على أن المعاني لا تكون مثالية، وإنما التصورات وحدها هي التي تكون مثالية. ومما يؤكد ذلك هو أن نفس الكلمة بنفس المعنى يمكن أن تستخدم في مواقف مختلفة بطرق مختلفة، مما يؤدي إلى حدوث تغيرات ملحوظة رغم هوية المعنى، فهذه التغيرات ترجع إلى وجود معان عديدة تنتمي إلى نفس التصور المثالي لنفس الموضوع. وبهذا المعنى، فإن المعاني تكون بمثابة تعينات لمظاهر عديدة يمكن أن يتخذها التصور المثالي. فمعنى كلمة ما عندما يقصد موضوعاً ما، فإنه يكون بمثابة تموضع أو تحقق فعلي لجزء من التصور المثالي لهذا الموضوع، أي تحقق لإحدى حالاته الممكنة. كذلك تتضح لا مثالية المعاني، حينما نشاهد تلك التحولات والتعديلات التي تطرأ على معنى الكلمة حينما يرتبط بمعان أخرى ليكون جملة. حقاً إن المعنى الأصلي للكلمة المفردة لا يختفي في هذه الحالة، ولكنه مع ذلك يفقد تحديداته الصارمة. وتصبح الكلمات المفردة في هذه الحالة أجزاء وظيفية في وحدة للمعنى أكثر اتساعاً، هي وحدة الجملة ككل. وهكذا فإن التغيرات والتعديلات التي تطرأ على المعنى الواحد ـ سواء من حيث كونه تموضعاً جزئياً لتصور مثالي، أو وحدة وظيفية جزئية داخل سياق أوسع من المعنى ـ هذه التغيرات والتعديلات تثبت لا مثالية المعاني؛ فلو كانت المعاني مثالية، لكانت بالضرورة لازمانية، وغير قابلة للتغير مطلقاً.

وإنجاردن على أتم اتفاق مع هوسرل في أن الكلمة أو صوت الكلمة يتخذ معنى من خلال فعل قصدي واهب للمعنى. ولكن هذا الفعل القصدي لا يهب معنى مثالياً. فالفعل القصدي من قِبَل الذات قد يهب المعنى على أنحاء عديدة مغايرة للقصد الدلالي المتضمن أو المتأصل في الكلمة ذاتها، والذي من خلاله تشير الكلمة إلى موضوع ما. وهكذا فإن المعنى لا يوصف بأنه مثالي، ولا يوصف بأنه واقعي (لأنه يكون مرتبطاً بذات)، ولكنه أيضاً لا يوصف بأنه سيكولوجي؛ وذلك لأن الدلالة القصدية باعتبارها متأصلة في الكلمة الفيزيقية (وإن لم تكن خاصية لها) لا تكون جزءاً من الأفعال الواعية القصدية التي فيها يتم تعيين هذه الدلالة. ولذلك فإن المعنى وإن كان يعتمد في ظهوره وتعينه على أفعال الوعي، فإنه يكون متعالياً عليها: فهو لا يتلاشى باختفاء الفعل القصدي الفردي الذي فيه يتم تصوره، فنفس المعنى يمكن تعيينه مراراً في أفعال واعية جديدة؛ ولذلك فإنه لا يعد جزءاً من أفعالنا السيكولوجية، ولا من تيار الخبرة (بالمعنى الذي يفهم به وليم جيمس الخبرة). حقاً إن المعنى يصادف تغيرات وتحويلات من خلال الأفعال الواعية، إلا أن ذلك لا يعني أن المعنى يتم خلقه في فعل سيكولوجي خاص به، فنحن يمكن أن ننقل المعنى إلى الآخرين بأن «نفصله»

---

(17) Ibid., p. 85 ff.

عن الأفعال التي تأسس فيها، في حين أننا لا يمكن أن نفصل الأفعال ذاتها عن خبرتنا الفرديه.

وهكذا ينتهي إنجاردن إلى وصف الأسلوب الأونطيقي الذي توجد عليه وحدات المعنى في بنية العمل الأدبي بأنه أسلوب متميز، فطبقة وحدات المعنى يكون لها حالة تبعية الوجود، ولكنها في نفس الوقت ليست مثالية ولا واقعية ولا سيكولوجية. وهذه التحليلات الأولية ـ وخاصة تلك المتعلقة بدحض التصور النفساني للمعنى ـ سوف تكون لها أهمية كبيرة في وصف إنجاردن لعملية تعيين طبقة المعنى.

ولأن الكلمة في العمل الأدبي لا تأتي بمفردها، وإنما ترد ويتحدد معناها داخل الجملة (وهي تُدرَس بمفردها فقط لأغراض بحثية)، فإن إنجاردن يهتم بدراسة الطابع المميز للجملة والجمل المركبة كوحدات أساسية للمعنى في العمل الأدبي، كي يمكن بعد ذلك بيان وظائفها داخل بنية العمل الأدبي:

إن الجمل التي تظهر في العمل الأدبي تتخذ صوراً وأنماطاً عديدة، فحتى الجمل الناقصة يمكن أن تظهر في العمل الأدبي، كما هو الحال في الحوار المسرحي على سبيل المثال. وعادة ما تصنف هذه الجمل المتنوعة وفقاً لما «تعبر» عنه، وهكذا يمكن أن نجد في العمل الأدبي جملاً تعبر عن أحكام أو تساؤلات أو رغبات أو أوامر.. إلخ. كذلك فإن الجمل يمكن أن تظهر في أساليب متنوعة؛ كأن ترد في حوار مباشر أو غير مباشر على سبيل المثال. ومع ذلك فإن إنجاردن يميز[18] الطابع العام المميز للجملة على أساس أنها «وحدة معنى وظيفية ـ قصدية» functional intentional unit of meaning: وهي وظيفية، لأنها تعين قواعد التركيب اللغوي التي بها تتحدد معاني الكلمات التي ترد في سياق الجملة، وبالتالي فإنها تحدد الدلالة القصدية لمعاني الكلمات الواردة فيها. وهي قصدية؛ لأنها تشير إلى شيء ما بخلاف ذاتها، فهي تشير إلى أو تسقط وقائع أو أحداثاً متمثلة، في حين أن الكلمة تشير إلى موضوع متمثل مفرد. وهذه الموضوعات المتمثلة ـ التي تسقطها الجملة وعناصرها من الكلمات ـ يسميها إنجاردن الموضوعات أو النظائر القصدية الخالصة purely intentional objectivities (correlates). وهي خالصة؛ لأنها ليست موضوعيات أو نظائر موجودة في عالم واقعي أو مثالي، وإنما توجد باعتبارها مقصودة فحسب بواسطة وحدة معنى، أي أنها لا توجد بشكل موضوعي في مجال أونطيقي مستقل عن الجملة التي تقصدها.

وداخل فئة الموضوعيات أو الموضوعات القصدية الخالصة التي يمكن أن

(18) Ibid., p. 106 ff.

تسقطها وحدات المعنى، فإن إنجاردن[19] يميز بين نوعين من هذه الموضوعات وهما «الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة» originally purely intentional objects و «الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة» derived purely intentional objects: والنوع الأول من الموضوعات القصدية الخالصة هو تلك الموضوعات التي توضع في نفس لحظة القصد لدى المتحدث أو لكاتب، فهي تستمد وجودها وماهيتها بشكل مباشر وأولي من خلال أفعاله الواعية العيانية. أما النوع الآخر، فهو تلك الموضوعات التي يولدها المستمع أو القارىء من خلال النص الأدبي؛ فهي تدين بوجودها وماهيتها لوحدات المعنى التي تنطوي على «قصدية مستعارة أو مستمدة» borrowed intentionality قد أضفيَت عليها من خلال «وهب المعنى» bestowing of meaning. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هذه الموضوعات الأخيرة لا تكون محددة وممتلئة بشكل تام في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، والتي تكون دائماً صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحدد وتمتلىء من خلال قصدية القارىء أو المستمع الذي يوهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية في الصياغة اللغوية في بنية العمل الأدبي. ولكن لما كانت هذه الصياغات اللغوية ترتد إلى أفعال الكاتب الأصلية، فإن إنجاردن يسلم بأن الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة تتخذ مصدرها النهائي في هذه الأفعال.

وهكذا يمكن القول بأن الأفعال الواعية القصدية الأصلية للمؤلف ونظائرها الموضوعية، يتم التعرف عليها بطريقة غير مباشرة من خلال الصياغات اللغوية للنص الأدبي، وخاصة الجملة بوصفها وحدة معنى. فالنظير القصدي الخالص للجملة في النص الأدبي ـ بخلاف النظير القصدي الذي يكون مقصوداً بوصفه موجوداً متموضعاً في الخارج ـ يكون دائماً محدداً بشكل تام، بل إنه من الممكن أن يكون غامضاً وملتبساً. ولذلك فإن إنجاردن يدحض النظريات التي تذهب إلى القول بأن الجملة الغامضة لا يكون لها نظير قصدي خالص، طالما أنها تسمح بإمكانية تفسيرها من جانب القارىء أو المستمع على أنها تشير إلى نظائر قصدية متعددة؛ وبالتالي لا يكون لها نظير قصدي إلا إذا زال عنها غموضها. فإنجاردن ـ بخلاف ذلك ـ يبرهن على أن كل جملة مهما كان غموضها أو تناقضها، يكون لها نظير قصدي مفرد: فالجملة المتناقضة ذاتياً يكون لها نظير موضوعي متناقض ذاتياً، بل إن هذا الغموض نفسه ـ فيما يرى إنجاردن[20] ـ يكون مقصوداً في الصياغة اللغوية لبعض الأعمال الفنية، أي أن الصياغة اللغوية هنا تهدف إلى وضع نظائرها القصدية بوصفها غامضة،

(19) Ibid., p. 117 ff.

(20) Ibid., p. 144

باعتبار أن هذا الغموض يكفل متعة جمالية تامة، وعليه يقوم ذلك السحر الخاص الذي تتميز به أنماط خاصة من الأعمال الفنية الأدبية. ولذلك فإن هذا النمط من الأعمال سوف يتلاشى سحره، إذا ما حاول المرء إزالته أو توضيحه متصوراً بذلك أنه يضفي ضرباً من التحسين على العمل الأدبي، وهذا هو ما يحدث غالباً في الترجمات الرديئة لهذا النمط من الأعمال الأدبية.

ومن هذا نرى أن الصياغة اللغوية في العمل الأدبي تكون الجمل فيها واضعة لموضوعاتها باعتبارها موضوعات قصدية خالصة (أي بوصفها «قصديات محضة» mere intentions بتعبير هوسرل)، وليس بوصفها كيانات موضوعية واقعية تنطوي على كل تحديداتها الصورية والمادية في باطنها، وهذا التحرر من الواقعي هو ما يجعل الصياغات اللغوية في العمل الأدبي تقصد موضوعات تنطوي على ضرب من اللاتحدد، بل يمكن أن تقصدها باعتبارها تنطوي على غموض وتناقض ذاتي.

ومن هنا أيضاً يميز إنجاردن الجمل التي ترد في الصياغات اللغوية الأدبية بأنها لا تقرر شيئاً عن الواقع، حتى عندما تكون هذه الجمل تقريرية! فما هو الاختلاف بين الجمل التقريرية أو الإخبارية عندما ترد في سياق أدبي، وبين نفس هذا النمط من الجمل حينما يرد في سياق عمل علمي مثلاً؟ هنا يبين لنا إنجاردن أن الجملة الأدبية لا تتبع قواعد البرهنة المنطقية كما هو الحال في اللغة العلمية التي تستخدم التقريرات أو الأحكام الموضوعية؛ فالأعمال الفنية الأدبية (باستثناء بعض السير الذاتية والروايات التاريخية) لا يكون فيها مثل هذه الأحكام الأصلية التي تنصب على موضوعات واقعية لها استقلال أونطيقي، فالأحكام المميزة للجمل الإخبارية التوكيدية التي ترد في الصياغة الأدبية، هي أحكام تقصد موضوعات ليس لها أي وجود واقعي مستقل عن هذه الجمل التي تضعها بوصفها نظائر قصدية خالصة. حقاً إن هذه الموضوعات تبدو لقارىء العمل الفني الأدبي كما لو كانت موجودة بالفعل، أي باعتبارها وجوداً واقعياً، ولكن الواقع الذي تحدث فيه هو واقع متخيَّل أو متوهم؛ فهي تنتمي لعالم يكون له مظهر الواقع، ولكنه في حقيقته لا يكون واقعياً. ولأن الأحكام التوكيدية التي ترد في الصياغة الأدبية لا تتعلق بالواقع الخارجي، وبالتالي لا تخضع لمبدأ التحقق من الصدق بالرجوع إلى هذا الواقع، فإن إنجاردن يصف هذه الأحكام بأنها ليست أحكاماً بالمعنى الدقيق، وإنما هي «شبه أحكام» quasi - judgment. فهذه الأحكام تكون صادقة فقط داخل نطاق العالم المتمثل للعمل الأدبي، وبالنسبة لموضوعات هذا العالم. فهذه الأحكام التي ترد على لسان المؤلف أو إحدى الشخصيات المتمثلة في العمل الفني الأدبي، ينبغي فهمها فقط باعتبارها أحكاماً تتعلق بالموضوعات المتمثلة داخل العالم المتمثل للعمل، ومن ثم يرى إنجاردن أنه «لا يجوز ـ كما يفعل على

الدوام نقاد ومؤرخو الأدب ـ نقل الأحكام المنطوقة بواسطة الشخصيات وراء حدود العالم المتمثل في عمل ما، وتفسيرها كأحكام تتعلق بالعالم الواقعي أو كآراء للكاتب عن قضايا معينة تنتمي إلى العالم الواقعي»[21].

وإذا كانت الجملة الإخبارية في العمل الأدبي هي «شبه حكم»؛ فإن سائر عبارات العمل الأدبي هي ـ بالتماثل ـ «شبه عبارات» quasi statements: فالجملة أو العبارة الاستفهامية هي «شبه سؤال»، والأوامر هي «شبه أوامر»، والأماني هي «شبه أماني»... إلخ. وذلك لأن من طبيعة الصياغة اللغوية في العمل الفني الأدبي أن تقصد موضوعات تحدث داخل عالم متمثل.

ولكن كيف يتم إسقاط هذا العالم المتمثل في العمل الأدبي؟ هذا السؤال يمكن الإجابة عليه من خلال تحليل إنجاردن لوظيفة وحدات المعنى العليا (الجمل المركبة)، وعلاقتها التبادلية مع وحدات المعنى الأقل رتبة، داخل الطبقة اللغوية للعمل الأدبي:

إن معاني الكلمات المفردة تتعدل عندما ترتبط معاً في سياق جملة. وعلى نفس النحو، فإن معاني الجمل تتعدل وتتحول عندما ترتبط معاً في سياق جملة مركبة بشكل يؤدي إلى «تبلور» كل جديد. وهذا «الكل» يحدد ويؤسس قواعد الجمل المفردة؛ لأنه يحدد الغاية أو الهدف المجمل الذي تتجه إليه الجمل المفردة لتشارك فيه. ولكن الجمل المفردة ـ من ناحية أخرى ـ تحدد وتؤسس هذا «الكل» من حيث أنها يجب أن تقرَأ «أولاً»، وأن تقرأ في تتابعها أو تسلسلها الدقيق. وهذه العلاقة التبادلية التي يصفها إنجاردن هنا، هي ـ فيما يرى ماجليولا[22] ـ صيغة أخرى معادلة لمفهوم «الدور الهيرمونطيقي» عند هيدجر، وإن كان إنجاردن لا يستخدم المصطلح «هيرمونطيقا».

والجملة المركبة الأعلى رتبة في بنية الصياغات اللغوية تقصد مجالاً من الموضوعات المتمثلة، ولكنها جنباً إلى جنب مع وحدات المعنى الأخرى تقصد «عالماً متمثلاً»، فهذا العالم المتمثل يكون بمثابة النظير القصدي لمجمل طبقة وحدات المعنى.

وهكذا نرى أن طبقة المعنى تقودنا إلى طبقة الموضوعات المتمثلة، ولكن قبل أن نناقش هذه الطبقة التالية، فإننا يجب أن نشير بإيجاز إلى وظيفة طبقة المعنى داخل بنية العمل الأدبي وداخل انسجام الكيفيات الجمالية:

---

(21) Ibid., p. 172.

(22) Magliola, **Phenomenology and Literature**, p.120.

إن طبقة المعنى ـ كما نوهنا من قبل ـ تقوم بدور مركزي في بنية العمـل الأدبـي ؛ لأنها تقودنا إلى الطبقتين التاليتين، (بل وتحدد الطبقة الأولى) فهي تقودنا إلى طبقة الموضوعات المتمثلة، وترسم في نفس الوقت صورة تخطيطية لها. ولكن هذا لا يعني أن طبقة المعنى هي مجرد وسيلة نتجاوزها دون أن نلحظها في ذاتها أو نتوقف عندها، فهذه الطبقة يكون لها «صوتها الخاص» أو «تعبيرها الخاص» داخل بنية العمل. فهذه الطبقة تكون مسؤولة عن ذلك الطابع العقلاني المميز للعمل الفني الأدبي ؛ فالعمل الأدبي يتطلب نوعاً من الفهم الذي يكون متوقفاً بالتحديد على فهم وحدات المعنى فيه. فهذا الجانب العقلاني يتردد صداه بدرجات متفاوتة ـ حتى وإن تردد بشكل غامض ـ في سائر الأعمال الفنية الأدبية، حتى تلك الأعمال التي تكون موجهة نحو الشعور كالشعر الغنائي الخالص. فالعمل الفني الأدبي لا يمكن أن يكون ذو طابع لا عقلاني خالص كما يمكن أن يحدث في أعمال فنية أخرى، ومن ثم فإن عنصر الفهم يمثل لحظة أساسية في خبرتنا الأدبية، ولذا يقول إنجاردن «إن الاختلاف الأكثر أهمية في الاتجاه الذي نتخذه إزاء العمل الفني الأدبي، في مقابل اتجاهنا إزاء الأنماط الأخرى من الأعمال الفنية (مثل الموسيقى والتصوير)، يكمن على وجه التحديد في أن الانتقال عبر المجال العقلاني يكون أمراً لازماً تماماً للوصول إلى الطبقات الأخرى للعمل[23].

وبالإضافة إلى ذلك، فإن طبقة وحدات المعنى تكون لها كيفياتها الجمالية الخاصة بها، والتي من خلالها تسهم طبقة المعنى إلى مجمل انسجام الكيفيات الجمالية للعمل الفني الأدبي. فالمعاني تكون لها خصائص مميزة لبنيتها، فهي قد تكون واضحة أو غامضة، بسيطة أو معقدة، حرفية أو رمزية. . . إلخ، ومن خلال تجمعات هذه الخصائص، فإن المعاني يكون لها دور جمالي: فهذه الخصائص المتنوعة ترتبط ببعضها بشكل وثيق، ففي النص الأدبي تتزامل غالباً خاصية الغموض مع خاصية التعقيد على سبيل المثال. وهذه التجمعات المتنوعة للخصائص، تضفي على طبقة وحدات المعنى طابعاً كلياً يؤسس أسلوب النص الأدبي، أو حتى أسلوب شاعر ما. هذا الطابع لا يمكن اختزاله إلى عناصره المكونة له. حقاً إن هذه العناصر التي يتأسس منها هذا الكل يمكن تمييزها عن طريق التحليل، «ولكن ما يكون فريداً، ولا يمكن محاكاته، وما يبدع هذا السحر في الأسلوب، هو شيء يمكن أن يدرك فقط في الاتصال المباشر بالعمل ذاته»[24]. وهكذا تنكشف الكيفيات ذات القيمة الجمالية للأسلوب المميز، لطبقة المعنى، في الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي. وهذه

---

(23) Ingarden, op. cit., p. 211.

(24) Ibid., p. 214.

الكيفيات ذات القيمة الجمالية المميزة لطبقة المعنى تظهر أيضاً ـ على نحو إيجابي ـ عندما يكون هناك انسجام بين ملامح الأسلوب والموضوعات المتمثلة، ولذلك فإنه عندما تتحقق هذه الكيفيات بشكلٍ سلبي هنا، فإن هذا يؤدي إلى خلق حالة من عدم الانسجام، يمكن أن تبلغ حداً تعوق فيه ظهور الموضوعات المتمثلة التي يُراد الكشف عنها من خلال طبقة المعنى.

3 ـ طبقة الموضوعات المتمثلة

إن الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي، هي كل شيء يتم إسقاطه من خلال وحدات المعنى، وكلمة «شيء» هنا لا تعني الأشياء الفيزيقية فقط، وإنما تشمل أيضاً كل ما يظهر في العمل الأدبي من أشخاص أو أحداث وأفعال وأنشطة أو مشاعر... إلخ، بحيث ينشأ عن هذا كله عالم متمثَّل خاص بالعمل.

وهذا العالم المتمثل الذي تظهر فيه الأشياء والأشخاص والأحداث، هو بمثابة الخلفية أو المجال الأونطيقي الذي تظهر فيه هذه الموضوعات المتمثلة. وهذا المجال الأونطيقي للموضوعات المتمثلة يكون له أسلوب الوجود الواقعي، فالموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي يكون لها طابع الواقع character of reality، ومع ذلك فإنها ليست متأصلة في الوجود الواقعي، وإنما تحدث في خبرتنا **«كما لو كانت واقعية»**. وهنا يتجلى موقف إنجاردن الفريد من لغز أسلوب وجود الموضوعات المتمثلة: فلأن هذه الموضوعات يكون لها طابع واقعي؛ فإن إنجاردن يرى ـ بخلاف هوسرل ـ أن اتجاهنا إزاءها لا ينطوي على «فعل تحييدي» لأسلوب وجودها، ولكن إنجاردن يميز ـ في نفس الوقت ـ الطابع الواقعي لأسلوب وجود الموضوعات المتمثلة عن أسلوب وجود الموضوعات الواقعية المستقلة أونطيقياً (وهي التي يتم تحييدها في الاتجاه الجمالي)، فالموضوعات المتمثلة ـ كما سبق أن رأينا ـ إنما توضع فقط بوصفها نظائر قصدية تسقطها وحدات المعنى، أي أنها توجد فقط بوصفها مقصودة، ولا وجود لها خارج هذا القصد؛ فهي ليست متأصلة في الوجود الواقعي، حتى وإن بدت لنا كما لو كانت واقعية. وهكذا فإن إنجاردن يتخذ في نفس الوقت اتجاهاً مغايراً للنزعات التاريخية والاجتماعية التي تفرط في التشديد على علاقة الفن بالواقع، وتسيء فهم هذه العلاقة بأن تختزل دلالة مضمون العمل الفني ـ وخاصة العمل الفني الأدبي ـ إلى مجرد تعبير عن هذا الواقع، كأن يكون هذا المضمون تعبيراً عن مرحلة ما في التطور التاريخي أو عن عادات اجتماعية وأسلوب حضاري معين.

وهكذا، فإن الموضوعات المتمثلة تحيا في عالم ما ليس هو العالم الواقعي، وإنما له أسلوب وجود «الواقع المتمثل» represented reality، أي واقع لا وجود له

خارج نطاق عالم العمل الأدبي. ولذلك فإن إنجاردن يميز بدقة المكان والزمان الخاصين بهذا العالم المتمثل الذي توجد فيه الموضوعات المتمثلة، عن المكان والزمان الخاصين بموضوعات العالم الواقعي. وهنا نجد أن إنجاردن يسعى إلى تخليص المكان والزمان المتمثلين في عالم العمل الأدبي من التصور النفساني لهما، والذي ينظر إليهما كما ينظر إلى المكان والزمان الواقعيين التجريبيين باعتبارهما أحداثاً سيكولوجية ذاتية:

إذا كانت الموضوعات المتمثلة لها طابع الواقع، من حيث أن محتواها يضاهي موضوعات العالم الواقعي، وإن لم يكن متأصلاً فيه، كذلك فإن المكان الذي توجد فيه هذه الموضوعات المتمثلة يكون له طابع المكان الواقعي من حيث بنيته، ولكنه ليس مكاناً واقعياً، وإنما هو «مكان واقعي متمثل» represented real space. وإنجاردن[25] يظهر لنا هذا الطابع الفريد المميز لأسلوب وجود المكان المتمثل من عدة وجوه: فالمكان المتمثل (في العمل الأدبي) ليس هو المكان المثالي أو المجرد، أي ليس هو المكان الهندسي الفيزيقي الذي يكون بمثابة حشد من المواضع ذات أبعاد ثلاثة. وليس المكان المتمثل هو ذلك المكان الواقعي التجريبي أو الظاهري، الذي تظهر فيه الأشياء والموضوعات الواقعية المدركة، والذي تكون له نسبية وجودية من جهة الذات المدركة (رغم أن المكان المتمثل يشبه المكان الواقعي من حيث خاصية الاتصال المكاني). كذلك فإن المكان المتمثل ليس هو المكان التخيُّلي im-aginational space، وهنا يميز إنجاردن بمهارة حِرفية ـ مستخدماً أدوات هوسرل ـ بين «المكان التخيلي» بموضوعاته **التخيلية** imaginational objects التي تظهر فيه، و«المكان المتمثل أو المتخيل» imagined space بموضوعاته **المتخيلة** imagined objects التي تظهر فيه: «ففي مقابل المكان المُتخيَّل، فإن المكان التَخيُّلي يكون بدقة مباطناً في الخبرة التخيلية...»[26] وهذا يعني أن المكان التخيلي لا يمكن فصله عن الخبرة التخيلية ذاتها؛ وبالتالي فإنه يكون نفسياً وذاتياً. وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى الموضوعات أو المعطيات التخيلية التي تظهر في هذا المكان، فهي تكون **منطوية** في الأفعال التخيلية القصدية التي تضعها كيفما شاءت؛ فهي ليست موضوعات قصدية تتجه إليها هذه الأفعال، وإنما هي ـ كما يقول هوسرل ـ «جزء حقيقي أصيل» من هذه الأفعال ذاتها، ولذلك فإنها يكون لها تحديداتها الكيفية الخاصة، ونظامها الخاص بها تبعاً للخبرة التي تحدث فيها، فهي يمكن أن تكون غير مقصودة unintended وحرة التداعي أو التدفق عندما تكون الخبرة التخيلية التي فيها تحدث

(25) Ibid., p. 222 f.

(26) Ibid., p. 227.

ذات طابع تلقائي سلبي. وفي مقابل ذلك، فإن الموضوعات المتمثلة أو المتخيلة التي توجد في المكان المتخيل (المتمثل)، فهي موضوعات متعالية على فعل التخيل؛ فهي موضوعات قصدية توجد خارج أفعال الخبرة التخيلية؛ ولذلك فإن هذه الأفعال تتجه إليها وتقصدها من الخارج؛ وهذا يعني أن الفعل القصدي في هذه الحالة يعتمد تماماً على الأسلوب التأسيسي الذي يوجد عليه الموضوع المتخيل المقصود الذي يوجد في حالة «شبه واقعية»، أي بوصفه «موضوعاً واقعياً متمثلاً». فهذا الموضوع ليس له وجود مستقل عن القصد الذي أسسه (المؤلف) من خلال وحدات المعنى التي تسقطه كموضوع قصدي خالص مستمد ـ إلا أنه يبقى مستقلاً تماماً عن الخبرة التخيلية التي تدركه. وقصد إنجاردن هنا واضح، فهو يريد أن يفصل الموضوعات المتمثلة كطبقة في العمل الأدبي عن تعيناتها التي يمكن أن تحدث فيها. ولا شك أن سارتر كان الممكن أن يستفيد هنا من تحليلات إنجاردن تمييزه الدقيق بين أسلوب وجود الموضوع المتخيل والموضوع التخيلي من حيث علاقة كل منهما بالخبرة والأفعال الواعية.

وعلى نحو مشابه يميز إنجاردن الزمان المتمثل represented time في العمل الأدبي ـ والذي فيه تحدث الموضوعات المتمثلة ـ عن زمان العالم الواقعي الذي فيه تحدث الموضوعات الواقعية، سواء فهمنا هذا الزمان الأخير باعتباره «الزمان الموضوعي» للعالم الواقعي، أو باعتباره «الزمان الذاتي» (أي الزمان الواقعي كما يحدث في خبرة ذات أو ذوات). وهكذا فإن إنجاردن [27] يميز الزمان المتمثل في عالم العمل الأدبي عن ثلاثة أنماط من الزمان، هي:

أ ـ زمان العالم الذي يكون متجانساً، و«فارغاً» ومحدداً بطريقة رياضية ـ فيزيائية.

ب ـ وزمان «عياني» يكون مدركاً بطريقة ذاتية مشتركة، وهو الزمان الذي نحيا فيه جميعاً.

جـ ـ زمان «ذاتي» بالمعنى الدقيق.

ومن الواضح أن إنجاردن يريد أن يستبعد هذين النمطين الأخيرين للزمان الواقعي كما يحدث في الخبرة، من ماهية الزمان المتمثل، لأن هذين النمطين على وجه الخصوص يختلطان به عامة:

إن الزمان المتمثل يكون مشابهاً فحسب للزمان الواقعي الذاتي في صورتيه: الزمان العياني ذو الطبيعة الذاتية المشتركة intersubjective time والزمان الذاتي الخاص بالفرد subjective time، فهو مثلهما يكون «ملوناً» colored بطبيعة الأحداث.

(27) Ibid., p. 234 f.

التي تحدث فيه وهكذا، فإن لحظة الرعب مثلاً تبدو أطول بكثير من لحظة النشاط الروتيني الممل. إلا أن هذا التلون coloration في إيقاع الزمان المتمثل يكون مستمداً من أحداث ترد داخل عالم العمل الأدبي: في حين أن تلون إيقاع الزمان الشخصي يكون محدداً بأحداث ذاتية أو ذاتية مشتركة، من قبيل أحداث الحياة الواقعية لدى المؤلف أو القارىء. وفي الزمان الواقعي سواء كان ذاتياً أو ذاتياً مشتركاً، فإن اللحظة الحاضرة يكون لها وضع أونطيقي مميز على الماضي الذي ذهب ولن يعود، وعلى المستقبل الذي لم يأت بعد. أما في الزمان المتمثل، فيكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام وترتيب الأحداث المتمثلة في العمل الأدبي. والزمان الواقعي يكون متصلا، في حين أن الزمان المتمثل في العمل الأدبي يظهر في شذرات منعزلة من هنا فإن الزمان الواقعي لا يمكن أبداً أن يسترجع الماضي، في حين أن الزمان المتمثل يمكن أن يجعل اللحظة الماضية ـ من خلال تغير الأسلوب ـ تبدو زاهية حية كما لو كانت «حاضرة».

وبوجه عام، فإن المحال الأونطيقي الذي فيه تظهر وتحدث الموضوعات المتمثلة ـ اي مكان وزمان عالم العمل الأدبي ـ يتميز بأنه ينطوي على «مواضع من اللاتحدد» spots of indetermination، أي أنه لا يكون محدداً بشكل تام. فعندما يصور لنا مؤلف رواية ما ـ على سبيل المثال ـ «موقفاً يحدث في حجرة ما» ولا تكون هناك أية إشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة، فإن ذلك يعني أن وحدات المعنى لم تسقط هذا المكان الخارجي على نحو محدد. ولكن لأن من ماهية المكان المتمثل أنه يكون ـ مثل المكان الواقعي ـ له خاصة الاتصال؛ فإننا نشارك في تمثل المكان الخارجي المحيط بالحجرة، ولا نقول أو نعتقد أبداً في أن حدود هذا المكان المتمثل تنتهي عند جدران هذه الحجرة. كذلك فإن مؤلف الرواية عندما ينقلنا من مكان ما إلى مكان آخر، فإن الفاصل المكاني هنا لا يكون محدداً ومتمثلاً بطريقة إيجابية؛ ولذلك فنحن نشارك في تمثله، ومثل هذا يمكن أن يقال عن الفواصل أو الفجوات الزمانية.

ومن نفس هذا المنطلق ينظر إنجاردن إلى الموضوعات المتمثلة ذاتها. فالحقيقة أن خاصية «مواضع اللاتحدد» هي ـ فيما يرى إنجاردن[28] ـ بمثابة الخاصية التي تميز بطريقة ماهوية، وتفصل بشكل حاسم، بين الموضوعات المتمثلة والموضوعات الواقعية: فموضوعات العالم الواقعي المستقلة أونطيقياً تكون محددة بشكل تام وبطريقة واضحة لا لبس فيها، فالموضوع الواقعي لا تنطوي بنيته المادية على موضع يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين في وقت واحد ومن جهة واحدة، أي أنه لا ينطوي

(28) Ibid., see: pp. 246 - 249.

على أية «مواضع من اللاتحدد». أما الموضوع المتمثل القصدي في العمل الأدبي، فإنه من حيث مضمونه وبنيته المادية - ينطوي على كثير من مواضع اللاتحدد، وهذا يحدث على مستوى اسقاطات الألفاظ والجمل، أي على كافة مستويات النظائر القصدية (الموضوعيات المتمثلة) التي تسقطها وحدات المعنى: فالتعبيرات اللفظية من قبيل: «منضدة أو «رجل» تسقط الموضوع القصدي من حيث بنيته المادية المؤسسة لطبيعته من جانب أو لحظة واحدة فقط؛ ولذلك فإن عدداً لا يحصى من خصائص هذا الموضوع القصدي المشار إليه سوف تبقى بلا تحدد. وتخصيب مضمون التعبير اللفظي لن يؤدي إلى إزالة مواضع اللاتحدد، فعندما نخصب مضمون التعبير اللفظي «رجل» بقولنا «رجل محنك عجوز»، فسوف يبقى مع ذلك عدد لا حصر له من مواضع اللاتحدد لا يمكن إزالتها؛ فإزالتها يقتضي سلسلة لا نهائية من التحديدات. فإذا بدأت رواية ما - على سبيل المثال - بالعبارة التالية: «كان رجل ما يجلس على منضدة»... إلخ، فمن الواضح أن المنضدة المتمثلة هي حقاً منضدة وليست كرسياً (أي أنها تستبعد فكرة الكرسي). ولكن ماذا عن المنضدة؟ هل هي مصنوعة من الخشب أم الحديد؟ هل لها أربعة أرجل أم ثلاثة؟ إن كل هذا لم يقال. حقاً إننا نعرف أن المنضدة مصنوعة من مادة، ولكننا لم نعرف كيفية هذه المادة؛ ولذلك فإن الموضوع القصدي هنا يكون «غير محدد»، فالكيفية التي يكون عليها مضمونه «غائبة» ، فهناك «فراغ ما»، أي «موضع من اللاتحدد».

وهكذا، فإنه يمكن القول بوجه عام بأن الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي (كالأشياء والأشخاص والأحداث) تكون متمثلة على نحو يكون فيه مضمونها المادي مشابهاً للمضمون المادي في الموضوعات الواقعية المستقلة أونطيقياً (وهذا هو ما يضفي عليها طابعاً واقعياً) ، ولكن مضمونها المادي - بخلاف نظيره في الموضوعات الواقعية المستقلة - لا يكون محدداً بشكل تام، وإنما ينطوي على فجوات او مواضع من اللاتحدد. ولو شئنا أن نترجم هذا إلى صورة أكثر عيانية لقلنا: إن عطيل الموجود «الواقعي» كانت له جملة من السمات البشرية الأساسية تشمل كل تلك السمات الفردية، من قبيل: مقاس محدد للحذاء، ولون معين للعينين... إلخ. والموت بوصفه حدثاً واقعياً عيانياً يكون له جملة معينة من الملامح، والسمات الفسيولوجية المحددة التي تقترن به، والتي تكون لها أسبابها وتجلياتها المحددة لا ينقص أحد منها. أما في العمل الأدبي، فلا عطيل، ولا الموت يكونان متمثلين على هذا النحو من التحدد، فكثير من خصائصهما الواقعية تبقى بلا تحدد؛ لأن من طبيعة الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي ألا تكون محددة بشكل تام، وإنما تكون - بتعبير إنجاردن - مقدمة بوصفها «صياغات تخطيطية» schematic formations.

ومن ثم فإن هذه الصياغات التخطيطية تحتاج إلى عملية ملء كي تظهر بصورة عيانية، وهذا يعني أن «. . . كل عمل أدبي يكون من حيث المبدأ ناقصاً، ويبقى دائماً في حاجة إلى إضافة تالية، ولكن هذه الإضافة لا يمكن أبداً إكمالها من جهة النص»[29]. وغرض إنجاردن هنا واضح، فهو هنا يقدم لنا تلميحاً أو إرهاصاً بعملية التعيين التي يضطلع بها القارىء، والتي من خلالها يكتمل وجود العمل الأدبي، ويصبح متحققاً بشكل عياني، عندما تمتلىء مواضع اللاتحدد فيه.

إلا أن إنجاردن[30] يميز بين نوعين من مواضع اللاتحدد: نوع يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال إسقاطات النص التي تطرح حشداً من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضع اللاتحدد، ونوع آخر يكون النص صامتاً إزاءه، حيث لا يشير النص إلى أية احتمالات أو إمكانات يمكن بها ملء وإكمال هذه المواضع، وهكذا تبقى هناك دائماً مواضع في العمل الأدبي يكون تعيُّنها التام متوقفاً تماماً على القارىء.

ولو تساءلنا الآن: ما هو الدور الذي تقوم به طبقة الموضوعات المتمثلة داخل بنية العمل الأدبي؟ فإننا لا نجد إجابة على هذا السؤال في تحليل إنجاردن لهذه الطبقة، وإنما نجد الإجابة في نهاية تحليله لبنية العمل الأدبي ككل. ولعل الدافع وراء هذا أغراض تتعلق باستراتيجية البحث: فمن ناحية نجد أن دور طبقة الموضوعات المتمثلة يكون على نحو من الشمول ـ كما سنرى ـ بحيث يتعلق بفكرة العمل الفني الأدبي ككل. ومن ناحية ثانية، فإ طبقة الموضوعات المتمثلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبقة الرابعة التي بها يكتمل فهم الموضوعات المتمثلة ذاتها، وهكذا فإن تسلسل التحليل يقتضي أن ننتقل مباشرة إلى الطبقة الأخيرة.

4 ـ طبقة المظاهر التخطيطية

إن العمل الأدبي ـ كما رأينا ـ لا يقدم موضوعاته المتمثلة في هيئة محددة مسبقاً من خلال أساس سيمناطيقي متقدم، وإنما يقدمها بأسلوب تمثل تخطيطي خاص. فليست كل أحداث العقدة تظهر على خشبة المسرح في مسرحية ماكبث، فنحن نتعرف على بعض منها من خلال بعض عبارات معينة منتقاة يصرح بها أبطال المسرحية، وهناك بعض آخر منها نستنتجها بوصفها مفترضة في سياق الأفعال والأحداث. كذلك فليست كل سمات وأفعال أبطال المسرحية يكون مشاراً إليها: فالأشخاص والأفعال والأحداث يكونون ماثلين أو متمثلين في بنية العمل الأدبي، من

---

(29) Ibid., p. 251.

(30) Ibid., p. 252 f.

خلال جملة من العناصر المؤسسة والمختارة بعناية من زوايا أو جوانب معينة. ومن منظورات أو رؤى خاصة وهذا الأسلوب التخطيطي الذي به تُقدَم أو تظهر الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي هو ما يسميه إنجاردن «الجوانب أو المظاهر التخطيطية» schematized aspects للموضوعات، فما هي طبيعة هذه المظاهر؟ وما أسلوب وجودها في العمل الأدبي؟.

يستمد إنجاردن مفهومه عن «المظاهر التخطيطية» من تحليل هوسرل لمظاهر الأشياء: فالمظاهر التخطيطية تتميز عن المظاهر العيانية للشيء، لأن المظاهر التخطيطية هي أشبه بهيكل skelton يمكن أن يمتلىء بمظاهر عيانية على أنحاء متنوعة في الخبرة، فهذا الهيكل هو الجانب التخطيطي لمظهر الشيء، والذي يحتفظ له بهويته. هذه المظاهر التخطيطية تمثل عند إنجاردن طبقة قائمة بذاتها في بنية العمل الأدبي، فهي تكون متأصلة وجودياً بشكل كامن في الموضوعات المتمثلة التي تسقطها وحدات المعنى؛ ولذلك فإنها لا تتولد من خبرات الذات، وإنما تكون متعالية على الخبرات الفردية. ومع ذلك فإن وجودها الكامن its potential existence في الموضوعات المتمثلة يمكن أن يتم تحققه في مظاهر عيانية متنوعة من خلال خبرات القراء المختلفة. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن القارىء يقوم بملء أو تعيين المظاهر التخطيطية بتفاصيل مستمدة من خبرته السابقة بالمظاهر العيانية؛ ولذلك فإن إنجاردن[1] يضرب لنا مثالاً على إمكانية حدوث اختلافات في هذه التعينات (رغم أنها تتم داخل تحديدات مسبقة) من قارىء إلى آخر: ففي رواية «النفس المسحورة» L'Ame enchanteé لرومان رولان romain Rolland والتي تجري أحداثها في باريس، نجد أن كثيراً من شوارع العاصمة الفرنسية متمثلة أو مصورة في هذه الرواية. وفي هذه الحالة فإن القارىء الذي لا تكون له خبرة فعلية عيانية بباريس وشوارعها سوف يقوم برسم صورة عيانية لهذه الشوارع عن طريق الخيال فقط، وتبعاً للمظاهر التخطيطية والمحددة مسبقاً لهذه الشوارع في الرواية ذاتها. ولكن تعيينه للمظاهر التخطيطية لهذه الشوارع لا يمكن أن يتم على نفس النحو الذي يحدث عليه لدى القارىء الذي تكون له معرفة وخبرة فعلية بها، فهذا الأخير سوف يقوم بتعيين وملء المظاهر التخطيطية لهذه الشوارع بتفاصيل أخرى مستمدة من خبراته الشخصية ومعرفته السابقة بها.

غير أن الذي يريد أن يؤكد عليه إنجاردن هنا، هو أن تخطيطات المظاهر المحددة مسبقاً تبقى دائماً مستقلة عن تلك التفاصيل والعناصر التي بها تُملأ، والتي تكون راجعة لخبرات الأفراد التي تتفاوت فيما بينها. فالمظاهر التخطيطية تكون مستقلة ومتعالية على الخبرات وليست جزءاً منها، لأنها تكون متأصلة في الموضوعات

المتمثلة. ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أن المظاهر التخطيطية لا تكون أيضاً جزءاً من الموضوعات المتمثلة؛ فهي تنتمي إلى الموضوعات المتمثلة كأسلوب تخطيطي لظهورها لا يكون مرتبطاً بهذه الموضوعات بوصفه جزءاً ضرورياً من ماهيتها، وإنما يرتبط بها ـ بشكل توافقي ـ وفقاً لتحديد مسبق يبتدعه المؤلف بين مظاهر تخطيطية ممكنة وموضوعات متمثلة.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن إنجاردن يشير إلى نمط خاص وهام من المظاهر التخطيطية لا تكون تعيناتها معتمدة فحسب على ارتباطات توافقية معينة بين هذه المظاهر والموضوعات المتمثلة، وإنما أيضاً على عناصر تمتد وراء الموضوعات المتمثلة ذاتها وتجعل المظاهر جاهزة للتعيين بواسطة القارىء، أي أنها تُبقي على المظاهر التخطيطية في حالة تأهب، هذه «المظاهر الكائنة في حالة تأهب» schema-tized aspects «held in readiness» لا تكون مجرد مظاهر ممكنة يمكن أن تتجلى فيها الموضوعات المتمثلة بناء على علاقة توافقية ما بينهما قد ابتدعها المؤلف، ويقوم القارىء بتعيينها من خلال خبرة سابقة بالمظاهر العيانية، بل إنها مظاهر تفرض نفسها على القارىء بوصفها أساليب معينة لظهور الموضوعات فهذه المظاهر تنشأ بفضل عناصر معينة في بنية العمل الفني الأدبي تجعل الموضوعات المتمثلة تمتلك مظاهر معينة تبقى جاهزة أو متأهبة للتحقق والتعيين، كما لو كانت تنتظر القارىء لتفرض نفسها عليه أثناء القراءة. هذه العناصر ـ التي تتكشف فيها مظاهر الموضوعات هذه ـ تتجاوز الموضوعات المتمثلة وتمتد داخل البنية اللغوية للعمل الفني الأدبي، وذلك عندما يتم تأسيس لغة العمل الفني الأدبي على نحو تكون فيه عناصر هذه اللغة مولدة لمظاهر معينة للموضوعات المتمثلة وليست هذه العناصر اللغوية تتمثل في مجرد انتقاء معاني قصدية بطريقة تلائم الموضوعات التي تسقطها هذه المعاني، وإنما هي تمتد إلى أبعد من ذلك: فهي تتمثل في الصور المتمثلة والمجازات في اللغة الشعرية على سبيل المثال، وفي الصياغات الصوتية ذاتها من قبيل: صوتيات الكلمات والإيقاعات والتنغيمات في بنية اللغة... إلخ.

وغياب هذه العناصر التي تتكشف فيها أساليب معينة لظهور الموضوعات، سوف يؤدي إلى أن يفقد العمل الأدبي قيمته الجمالية، ويصبح مجرد لغة مجردة «ميتة»، وهذا يعني ـ بالنسبة لإنجاردن[31] ـ أن اللغة سوف تسقط موضوعاتها وتظهرها باعتبارها «محددة بطريقة مجردة خالصة» purely abstractly determined، وليس بطريقة تخطيطية schematically، وهذا يعني بعبارة أخرى أن المظاهر التخطيطية للموضوعات هنا، لا تكون محددة بطريقة مباشرة؛ فالنص الأدبي لا يسقط أو يقصد

(31) Ibid., p. 266 f.

هذه المظاهر بأن يقدم وصفاً لها، فما يوصف إنما هو الموضوعات المتمثلة لا مظاهرها. فالمظاهر التخطيطية هنا يجب أن تبقى كائنة في حالة تأهب، وألا تكون مقدمة مباشرة بوصفها إسقاطات أو قصديات معان تصورية، وإلا فإن المظاهر نفسها هي ما سيكون متمثلاً في هذه الحالة. وعلى هذا النحو، فإن المظاهر التخطيطية الكائنة في حالة التأهب يكون لها دورها الجمالي في العمل الفني الأدبي، فهي تظهر موضوعاتها المتمثلة المرتبطة بها بطريقة حية من خلال العناصر اللاتصورية في لغة النص الأدبي. ولهذا يرى إنجاردن أن هذا النمط من المظاهر يميز الأعمال الأدبية ذات القيمة الفنية الجمالية، ولا يكون طابعاً عاماً لكل الأعمال الأدبية.

وبوجه عام، فإن الدور الأساسي الذي تقوم به طبقة المظاهر التخطيطية في بنية العمل الأدبي، هو أن الموضوعات المتمثلة يمكن أن تظهر في أسلوب محدد مسبقاً فقط من خلال هذه المظاهر. ولذلك، فإن غياب هذه المظاهر من العمل الأدبي سوف يجعل القارىء يقصد هذه الموضوعات بطريقة عمياء، وسوف تكون الموضوعات المتمثلة مجرد تخطيطات تصورية conceptual schemata تسقطها وحدات المعنى في العمل الأدبي، دون أن يكون لها ذلك الأسلوب الفريد في الحضور شبه الواقعي. ومع ذلك، فإن المظاهر التخطيطية الكائنة في حالة تأهب يكون لها - بوجه خاص - دور أهم في عملية التعيين؛ لأنها تجعل القارىء أكثر ارتباطاً بالعمل الأدبي حينما لا تتيح له الفرصة في أن يضفي خبراته الخاصة على النص.

والمظاهر التخطيطية تنطوي على كيفياتها الجمالية الخاصة بها، والتي تسهم إلى الإنسجام المتعدد الأصوات للكيفيات الجمالية في العمل ككل. فمن طبيعة المظاهر التخطيطية أنها تضفي على العمل الأدبي أسلوباً خاصاً مميزاً له، هو الأسلوب الذي به تظهر الموضوعات المتمثلة في مظاهر ذات كيفيات جمالية، وهكذا فإن المظاهر التخطيطية التي يبدعها المؤلف تضفي على العمل طابعاً جمالياً زخرفياً. وإنجاردن[32] يبرز ذلك من خلال التشبيه التالي: إن المصوِّر الفوتوغرافي الموهوب فنياً يختار من بين المظاهر الممكنة لموضوع ما معطى تلك المظاهر التي تحدث تشابهاً قوياً بين الصورة والموضوع المعطى، بحيث تكون هذه الصورة صورة حية لها حضورها (وهذا يناظر الوظيفة العامة الأساسية للمظاهر التخطيطية بالنسبة للعمل الأدبي). ولكن هذا المصور الفوتوغرافي الموهوب لا يتوقف عند هذه الحدود، وإنما يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو ينظم اللون والضوء والمؤثرات، حتى إن كل هذه العناصر تشكل كلاً زخرفياً يكون مبهجاً في ذاته. والمؤلف الموهوب ينجز أيضاً هذه المهمة الزخرفية من خلال توزيع المظاهر المشبعة بطريقة جمالية.

---

(32) Ibid., p. 284 f.

على هذا النحو تبلغ طبقة الموضوعات تطورها الكامل في بنية العمل الأدبي، حيث تحدد الطبقة الأخيرة أسلوب ظهورها، وتسمح بإمكانية تعيينها وملء فجواتها. ولكن إذا كانت الطبقة السيمناطيقية المزدوجة (الأولى والثانية) تتجه نحو إسقاط طبقة الموضوعات المتمثلة، والطبقة الأخيرة تملأ فجواتها وتسمح بتعيينها، فما هو دور طبقة الموضوعات المتمثلة ذاتها؟ إنها تبدو كما لو كانت لا تؤسس أي شيء آخر، فهي فقط «تكون». ومع ذلك، فقد شعر الباحثون في مجال الأدب دائماً بأن هناك «شيئاً ما» يكون مرتكزاً على طبقة الموضوع، ويكون الموضوع تابعاً له. غير أنهم ـ فيما يرى إنجاردن ـ قد افترضوا بشكل خاطىء أن هذا «الشيء» يكون حالة شعورية معينة، أو تعاليم أخلاقية، أو «تعبيراً» خاصاً بخبرات المؤلف أو أفكاره. وفي مقابل ذلك يُظهر لنا إنجاردن[33] أن هذا «الشيء» هو كيفية معينة من الكيفيات (أو الماهيات) الميتافيزيقية metaphysical qualities (essences) من قبيل: الجليل والساحر، والمأساوي، والمخيف، والمقدس، والمحزن .... إلخ.. هذه الكيفيات ليست «خصائص» للموضوعات، ولا هي «ملامح» لحالات نفسية خاصة، ولكنها تنكشف من خلال مواقف وأحداث معقدة بوصفها مجالاً شعوريا يحلق فوق رُؤوس الناس والأشياء المتضمنة في هذه المواقف، وهي تخترق وتضيء كل شيء بنورها. إنها نادراً ما تنكشف لنا فجأة في حياتنا اليومية، ويكون ظهورها أشبه بنوع من اللطف الإلهي الذي ينقلنا وراء شؤون حياتنا اليومية العملية، ويجعل الحياة جديرة بأن تعاش.

والوظيفة الجليلة التي يمكن أن تؤديها طبقة الموضوع في العمل الأدبي، هي أن تعمل على كشف وتجلي هذه الكيفيات الميتافيزيقية. ولكن هذه الكيفيات لا تتحقق في الموضوعات المتمثلة ذاتها، ولا حتى تمثل طبقة من طبقات العمل الأدبي، فهي بوصفها ماهيات تكون مثالية؛ وبالتالي لا تشكل جزءاً من بنية العمل الأدبي. ولذلك فإن هذه الكيفيات ليست هي ما يجعل العمل عملاً أدبياً (طالما أنها ليست جزءاً ضرورياً من ماهيته)، ولكنها في نفس الوقت ما يجعل العمل عملاً فنياً أدبياً عظيماً. فهذه الكيفيات تكون مميزة للأعمال الأدبية العظمى، وهي تتجلى فيها بوصفها «فكرة» كلية للعمل. فإنجاردن يفهم «فكرة العمل» the idea of the work ـ وهو فهم قد تابعه دوفرين فيما بعد ـ لا باعتبارها فكرة متعقلة أو معنى متصوراً مستمداً من الجمل (فمثل هذه الفكرة لا وجود لها في العمل الأدبي ولا الفني بوجه عام، وهي على الأقل توجد في الأعمال الأدبية الضحلة)، وإنما يفهمها باعتبارها فكرة غامضة لا متعقلة تتكشف وتتطور من خلال تكشف وتطور الكيفية الميتافيزيقية في العمل. أو هي ـ بعبارة أخرى ـ ذلك الارتباط الماهوي المدرك حدسياً بين الموضوعات

(33) Ibid., p. 288 ff.

والأحداث المتمثلة في عالم العمل الأدبي والكيفية الميتافيزيقية التي تتجلى فيه من خلال تطوره. وبتعيين هذا الارتباط نصل إلى فهم فكرة العمل الأدبي ككل موحد.

* * *

ومما سبق نرى أن بنية العمل الأدبي هي بنية معقدة تتشابك عناصرها رغم أن هذه العناصر لا متجانسة: فالكلمة تظهر في صيغة صوتية معينة word sound تكون محددة بمعنى الكلمة word meaning المقصود، ومعنى الكلمة ـ بدوره ـ يكون محدداً من جهة معنى الجملة ككل. وهذه المعاني تسقط موضوعات متمثلة في صياغة تخطيطية تنطوي على فجوات أو مواضع من اللاتحدد، ولكن هذه الصياغة التخطيطية يمكن أن تمتلىء وتتعيَّن على أساس من المظاهر التخطيطية في العمل الأدبي، والتي تكون بمثابة تحديدات مسبقة. ورغم أن المعاني تسقط الموضوعات المتمثلة، فإن تعين طبقة الموضوعات المتمثلة بشكل تام يمكن أن يخصب المعنى بشكل خاص عندما تنبثق الكيفية الميتافيزيقية التي تضفي على العمل فكرة كلية لا متعقلة.

تلك هي البنية الأساسية المميزة لماهية العمل الأدبي(*) ولأسلوب وجوده كموضوع قصدي مؤلف من أربع طبقات، أي بوصفه بنية تخطيطية تكون نتاجاً لنشاط قصدي من جانب المؤلف، وتتطلب تعيُّناً من جانب القارىء تتفاعل فيه طبقات العمل الأدبي بكيفياتها الجمالية المختلفة، بحيث ينشأ من مجمل هذه الكيفيات انسجام متعدد الأصوات. وعلى هذا النحو يتأسس الموضوع الجمالي أو ينبثق من العمل الأدبي، أو ـ بعبارة أخرى ـ يتحول العمل الأدبي إلى موضوع جمالي. فحينما ننظر إلى العمل الأدبي بمنأى عن عملية التعين، فإنه يكون مجرد صياغة تخطيطية تبقى فيها عناصر متنوعة في حالة إمكان أو على الأدق في حالة كمون، وفقط عندما يتم تعين العمل الأدبي، فإنه يبلغ تجسده وتعبيره وتحققه التام (كموضوع جمالي)، ويترتب على ذلك القول بأن «العمل الفني الأدبي يؤسس موضوعاً جمالياً، فقط عندما يتم التعبير عنه في تعيُّن ما»[34].

ومن هذا يمكن أن نخلص إلى القول بأن مجمل انسجام الكيفيات الجمالية للعمل الأدبي (بما في ذلك كيفيته الميتافيزيقية) لا ينتمي إلى العمل الأدبي ذاته، أي

(*) ومن هنا يرى إنجاردن أن هذه البنية يمكن ان يطرأ عليها تحولات واختزالات متنوعة في بعض الأنماط الفنية التي لا تنتمي إلى ماهية العمل الأدبي ذاته، وإنما تقع على حدود العمل الأدبي؛ فهي ليست أعمالاً أدبية خالصة، وإنما تنتسب إلى الأدب أو تعد أقرب إليه من الفنون الأخرى، مثال ذلك: المسرحية الممثلة على خشبة المسرح أو المعالَجة سينمائياً كفلم... الخ.

(34) Ibid., p. 372.

لا يشكل طبقة من طبقاته، وإنما ينتمي إلى تعين العمل الأدبي، أي إلى تحققه كموضوع جمالي من خلال خبرة جمالية.

ثانياً: الخبرة الجمالية بالعمل (الفني) الأدبي

إن التحليل السابق يعالج العمل الأدبي «في ذاته»، أي بوصفه بنية موضوعية مستقلة ماهوياً عن «الخبرات الذاتية» التي تحدث أثناء قراءته (أو إبداعه). ولكن هذا التحليل نفسه، هو وحده ما يمكن أن يكفل لنا أساساً متيناً يقوم عليه تحليل ووصف الخبرة بالعمل الأدبي كما تحدث أثناء القراءة؛ لأن أسلوب تأسيس الخبرة يخضع لأسلوب تأسيس موضوعها ذاته. وكما نعلم، فإن أسلوب تأسيس بنية العمل الأدبي كنتاج نشاط قصدي للمؤلف، يكمن في كونها صياغة تخطيطية تحتاج إلى تعيُّن يتم فقط عندما يتأسس الموضوع الجمالي من خلال العمل الأدبي. ولذلك فإن العمل الأدبي كبنية قصدية تخطيطية، يكون قاصداً أو موجهاً نحو القارىء الذي يقوم بتعيين بنية العمل الأدبي بهدف تأسيس الموضوع الجمالي الذي به يبلغ العمل الأدبي تحققه التام: وهكذا فإذا كان العمل الأدبي كبنية قصدية تخطيطية يدين بوجوده لأفعال المؤلف القصدية، فإنه يدين باكتمال وجوده إلى القارىء الذي يقوم بتعيينه داخل اتجاه جمالي.

وإذا كانت الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي هي تلك الخبرة التي فيها يحدث تعين العمل الأدبي وتأسيسه كموضوع جمالي، فإن هذا يقتضي أولاً وصف تلك العمليات الواعية التي من خلالها يتم تعيُّن العمل الأدبي. وعندئذ فقط نستطيع أن نتعرف على العناصر المميزة للخبرة الجمالية بالعمل الأدبي عن الخبرة الجمالية بأنماط أخرى من الأعمال الفنية. وعندئذ فقط نستطيع أيضاً أن نميز الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي عن أنماط أخرى من الخبرات الأدبية، وهي تلك الخبرات المتعلقة بالعمل الأدبي، ولكنها لا تحدث داخل اتجاه جمالي.

1 ـ تعيين العمل (الفني) الأدبي في الخبرة الجمالية

إن عملية تعيين العمل الأدبي تقتضي إجراء سلسلة من العمليات الواعية المعقدة من جانب القارىء، تناظر نفس التعقيد الذي تكون عليه بنية العمل الأدبي. فكما أن بنية العمل الأدبي تكون مؤلفة من طبقات متشابكة وغير متجانسة في نفس الوقت، كذلك فإن الأفعال المعرفية المناظرة تكون متعددة، ومتباينة، ومتداخلة معاً في علاقات معقدة للغاية: فالقارىء أثناء قراءته لعمل أدبي ما يجب أن يجري أفعالاً

إدراكية لصورة الكلمة وصوتها، وللصياغات الصوتية الأعلى (وإن كان الإدراك هنا ليس إدراكاً حسياً خالصاً كما سوف نرى). كذلك تكون هناك أفعال تصورية للمعاني القصدية. وعلى هذه الأفعال المتعلقة بالطبقة السيمناطيقية، تنبني أفعال أخرى تخيلية تهدف إلى الاستحواذ التخيلي على الموضوعات المتمثلة، وعلى الكيفيات الميتافيزيقية التي يمكن أن تنشأ من طبقة الموضوعات المتمثلة في الأعمال الأدبية المتميزة. ومع هذه الأفعال، فإن حشداً من المظاهر العيانية يظهر في الخبرة في شكل تعديلات إدراكية أو تخيلية.

وبالإضافة إلى هذه الأفعال أو الخبرات المعرفية التي تهدف إلى إعادة تأسيس العمل الأدبي وجعله عيانياً، فإنه تكون هناك خبرات متنوعة من قبيل المتع الجمالية التي يكون مصدرها القيم الجمالية، والمشاعر والانفعالات المتنوعة التي تحدث أثناء القراءة. وإنجاردن يؤكد على أن هذه الخبرات الأخيرة لا تنتمي إلى تلك المجموعة من الخبرات التي فيها يُدرك العمل الأدبي بشكل عياني (وهي تلك الخبرات المعرفية التي أشرنا إليها)، إلا أنه يرى في نفس الوقت بأن هذه الخبرات الشعورية لا تخلو من تأثير على إدراك العمل، وبالتالي على تعيُّنه.

ولكي تصبح هذه الخبرات المتشابكة المعقدة خصبة ومؤثرة بحيث يمكن أن تؤدي إلى إدراك صحيح للعمل الأدبي في إحدى تعيُّناته الممكنة، فإن هذا يقتضي ـ فيما يرى إنجاردن[35] ـ اتجاهاً خاصاً من قبل الذات: فالذات المدركة يجب أن تحمي نفسها من كل التأثيرات المزعجة، فيجب أن يكون هناك إخماد لكل هذه الخبرات والحالات النفسية التي تنتمي إلى العالم الواقعي الذي يحيا فيه القارىء، بحيث يبدو كما لو كان هناك عمي وصمم بالنسبة لأفعال وأحداث العالم الواقعي. ولذلك؛ فإننا أثناء القراءة يجب أن نستبعد كل شرود للذهن قدر الإمكان، وكل ما يمكن أن نتشغل به في عالم الواقع، كي نحيا في عالم منفصل تماماً خاص بالعمل الأدبي، وهذا يمكننا من أن نتخذ اتجاهاً من المشاهدة الخالصة للموضوعات المتمثلة في العمل، وأن نستمتع بالكيفيات ذات القيمة الجمالية الكائنة فيه. وهذه الظاهرة الشعورية التي يتحدث عنها إنجاردن هنا، يمكن أن نسميها عملية «تعديل الاتجاه» modification of attitude من جانب القارىء.

وهذه الخبرات جميعاً، أي تلك الأفعال المعرفية والخبرات الشعورية المصاحبة لها، هي شرط إدراك العمل الأدبي في تعين ما. ولما كانت هذه الخبرات لا تحدث دائماً على نفس النحو، وإنما بدرجات متفاوتة فيما بين الأفراد، فإنه يترتب على ذلك

(35) Ibid., p. 334 f.

إمكانية حدوث أكثر من تعيُّن واحد بالنسبة لنفس العمل الأدبي، من خلال قراءات فردية متنوعة. كذلك تبدو اختلافات التعينات في العروض المسرحية العديدة لعمل أدبي ما، فهذه العروض هي تعينات متنوعة لنفس العمل الأدبي. والتعينات قد لا تتعدد وتتنوع فحسب، بل إنها يمكن أن تحدث على نحو يتم فيه تشويه العمل الأدبي ذاته، كما في العرض المسرحي الذي يفسد النص الدرامي، أو في القراءة التي تزيف العمل، وفي هذه الحالة تسمى التعيُّنات «تعيُّنات زائفة». ونظراً لإمكانية تعدد - بل وتزييف - تعيُّنات العمل الأدبي، فإن إنجاردن ينتهي من هذا إلى تمييز تعينات العمل الأدبي عن العمل الأدبي ذاتـه.

ولكن إنجاردن يميز أيضاً بين تعينات العمل الأدبي والخبرات التي من خلالها تحدث هذه التعينات. فرغم أن هذه الخبرات تكون شرطاً ضرورياً لوجود التعينات، إلا أن هذه التعينات تكون متأصلة - في نفس الوقت - في العمل الأدبي: فطالما أن التعينات تحدث داخل اتجاه جمالي صحيح؛ فإنها تتأسس داخل الإطار الهيكلي للعمل الأدبي، وعلى أساس من تلك العناصر المتضمنة المحددة مسبقاً بواسطة المؤلف، فالحقيقة أن المؤلف يخطط مسبقاً مسار عملية التعيين لدى القارىء، من خلال هيئة العمل الأدبي، وتتابع الموضوعات المتضمنة والمظاهر التخطيطية لهذه الموضوعات. والقارىء يقوم بدور إيجابي حينما يملأ ويجسد البنية أو الهيكل التخطيطي للعمل الأدبي، ولكن دون أن يخرج على حدود هذا الهيكل بعناصره التخطيطية التي حددها المؤلف. وفي هذه الحالة، فإن التعينات تسمى «تعينات ممكنة» للعمل الأدبي؛ فالتعينات الممكنة هي تلك التي قد تتنوع في تفاصيلها، ولكنها تُبقي على هوية العمل الأدبي، أي تكون تعينات لنفس العمل. وهكذا، فإنها تكون متعالية على الخبرات المؤسسة لها، رغم أن هذه الخبرات تكون شرطاً ضرورياً لوجودها أي لتحققها، وهذه القضية قد تم تفصيلها من قبل(*).

ويمكن الآن أن ننتقل إلى وصف إنجاردن المسهب لتلك الخبرات التي تحدث داخل اتجاه جمالي، والتي من خلالها يحدث تعين العمل الأدبي أثناء القراءة. وهذا يقتضي تتبع مسار عملية التعيين عبر بنية العمل الأدبي، وذلك من جهة الأفعال المعرفية التعيينية والخبرات المصاحبة لها، ومن جهة التعيُّنات الناتجة ذاتها. وسوف يقتضي ذلك أيضاً بيان تلك المواضع التي يمكن أن تحدث فيها تعينات زائفة، عندما تكون الأفعال والخبرات المناظرة قد انحرفت عن مسار الاتجاه الجمالي الصحيح. وباختصار، يمكن القول بأن إنجاردن يريد أن يجيب على ذلك التساؤل الذي يبدو في

(*) انظر ص 346 وما بعدها.

ظاهره بسيطاً، وهو: ما الذي يحدث أثناء قراءة عمل أدبي ما داخل اتجاه جمالي؟ ولكن الإجابة على هذا السؤال ليست هينة كما سنرى. وفيما يلي سوف نتتبع وصف إنجاردن للعمليات المعرفية والخبرات الذاتية التي تكون ضرورية لتعيين طبقات كل عمل أدبي، بالإضافة إلى تلك العمليات والخبرات التي تكون ضرورية لتمام تحقق العمل بوصفه عمل فنياً أدبياً.

أ ـ إدراك الإشارات المكتوبة والأصوات اللفظية

إننا عند بداية القراءة نجد أنفسنا في مواجهة كتاب مجلد يتألف من مجموعة صفحات مغطاة بعلامات مكتوبة أو مطبوعة. وهكذا، فإن أول ما يحدث في خبرتنا هو ذلك الإدراك البصري لتلك العلامات signs. ومع ذلك، فإننا هنا لا نكون في حالة إدراك حسي خالص؛ لأنه بمجرد أن نرى العلامات أو الكلمات المطبوعة، فإننا نتجاوز رسمها وسماتها الفريدة والفردية إلى إدراك السمات النمطية العامة لصورة الكلمات، والتي تكون محددة بقواعد اللغة. فنحن في القراءة إنما نقرأ «كلمات كاملة» whole words، ولا نلتفت إلى حروفها الفردية؛ ولذلك فإننا نتجاوز الأخطاء المطبعية بسهولة.

ونفس الشيء يحدث في حالة الإدراك السمعي للعمل الأدبي، فالكلمات يكون لها أيضاً صورة صوتية نمطية، وحتى عندما نقرأ بصوت غير مسموع، فإننا نلحظ هذه الصياغات والظواهر الصوتية النمطية؛ ولهذا يقول إنجاردن: «وهكذا فإن العملية الأساسية الأولى لقراءة العمل الأدبي ليست إدراكاً حسياً خالصاً فحسب، وإنما تتجاوز هذا الإدراك بتركيز الانتباه على السمات النمطية في الصورة الفيزيقية أو الصوتية للكلمات»(36). وعلاوة على ذلك فإن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الإدراك السمعي للصورة الصوتية للكلمات والإدراك البصري للصورة المكتوبة، يناظره ارتباطاً وثيقاً في نظائرهما القصدية: فالصورة الصوتية والصورة المرئية، هما مجرد مظهرين لنفس «الجسد اللفظي».

وفي عملية القراءة تتخذ الكلمات صور نمطية سمعية وبصرية؛ لأنها تكون حاملةلمعنى. وهذا يؤكد من جديد على أن إدراك الكلمات الذي يحدث أثناء القراءة لا يكون إدراكا حسياً خالصاً، أي أنه لا يكون محصوراً فقط في رؤية رسم الكلمة المطبوعة أو المكتوبة كما هو الحال مثلاً عندما يرى شخص ما حروف الأبجدية الصينية وهي لا يعرف اللغة الصينية. وهكذا فإننا أثناء القراءة لا نرى مجرد حروف لفظية أو نسمع مجرد أصوات للكلمات، وإنما نرى ونسمع صورا نمطية بصرية وسمعية

---

(36) Ingarden, **The Cognition of the Literary work of Art,** p.20.

بوصفها حاملة لمعنى. ولذلك فإننا في إدراكنا للكلمات ندرك هذه الصور النمطية بطريقة متزامنة وغير قابلة للانفصال عن إدراك أو فهم المعنى. فالمرء لا يدرك الصوت اللفظي أولاً ثم يدرك بعد ذلك المعنى اللفظي، وإنما يدركهما في وقت واحد، فهو في إدراكه للصوت اللفظي للكلمة فإنه يفهم معناها، ويقصده في نفس اللحظة.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: ما دور عملية التعيين بالنسبة لهذه الطبقة الأولى في بنية العمل الأدبي؟ وبعبارة أخرى: إذا كانت الكلمات تحدث في خبرتنا أول ما تحدث بوصفها صوراً نمطية بصرية وسمعية معاً، حاملة لمعنى ومحددة به، فهل يعني ذلك أن إدراك هذه الطبقة يحدث بشكل نمطي دائماً، وأنه لا يكون هنا أي دور أو مجال لعملية التعيين؟ إن الإجابة على هذا السؤال تحتاج إلى تحليل دقيق لموقف إنجاردن هنا:

إننا نعلم أن الصورة النمطية الصوتية (أو المرئية) للكلمات هي صور كلية تظهر لإدراكنا على منوال ثابت، بخلاف الصور العيانية أو المادية التي يمكن أن تتخذها هذه الصور الكلية. وإننا نعلم أيضاً أن الصور النمطية الصوتية للكلمات (أي صوتيات الكلمات ـ word - sounds) تكون لها كيفياتها الجمالية الخاصة بها، بحيث يمكن أن نميز ـ على سبيل المثال ـ بين كلمات لها نمط صوتي جميل وأخرى لها نمط صوتي قبيح . . . . . إلخ، ومثل هذا يمكن أن يقال عن الصياغات الصوتية العليا مثل: الوزن أو الإيقاع والقافية(*).

والأمر الواضح تماماً ـ والذي لا يشير إليه إنجاردن، ربما بسبب بداهته ـ هو أن الصور النمطية المرئية كأحد مظهري الجسد اللفظي، لا تكون لها كيفيات جمالية خاصة بها؛ وبالتالي فإن تعيناتها المادية لا يكون لها تأثير جمالي، فهذه التعينات المادية (رسم الكتابة أو الطباعة) تكون مجرد نواقل للصور النمطية المرئية للكلمات (وإن كانت لا تخلو من تأثير على عملية القراءة ذاتها). أما بالنسبة للصور النمطية لأصوات الكلمات والصياغات الصوتية العليا، فإن الأمر يبدو مختلفاً تماماً؛ لأن تعيناتها المادية (كما في أسلوب النطق) يمكن أن يكون لها تأثير بالغ على كيفياتها الجمالية الخاصة بها، وفيما يلي تفصيل ذلك:

إن الكلمات عندما تُنطَق، فإن صوتياتها النمطية تتخذ مظهر التعبير والامتلاء العياني من خلال الأصوات العيانية التي تحملها، مثل: نبرة الصوت وحِدَّة الصوت، أو ارتفاعه أو انخفاضه. هذه الأصوات العيانية يمكن ـ فيما يرى إنجاردن[37] أن تؤدي

(*) انظر ص 412، 413.

(37) Ingarden, **The Literary work of Art**, p.19.

إلى تعديل، لا بالنسبة لطبقة الصياغات الصوتية وحدها، وإنما أيضاً بالنسبة لطبقات العمل الأخرى وقيمته الجمالية ككل: فهي يمكن أن تؤدي إلى تعبير أفضل، وإضافات ذات مغزى بالنسبة للطبقات الأخرى، ويمكن أن تؤدي - من جهة أخرى - إلى إنتاج غموض أو تشويه في بعض عناصر هذه الطبقات الأخيرة (كما هو الحال عندما تكون الإلقاءات جيدة أو رديئة). وفي الحالة الأولى، فإن العمل يمكن أن يكتسب قيماً جمالية جديدة تكون دخيلة عليه(*)، ولكن ملائمة له. وفي الحالة الثانية، فإن العمل يمكن أن يفقد قيمه المتنوعة التي ينبغي أن يحوزها بمقتضى ماهيته، أي تلك القيم المتأصلة فيه.

وهكذا نرى أن أسلوب نطق أو تعيين الصياغات الصوتية، يكون له تأثير هام على تعين العمل ككل. حقاً إننا عادة لا نقرأ بصوت مسموع، أي لا ننطق ما نقرؤه؛ وبالتالي فإن الصياغات الصوتية لا تكون مدركة بشكل عياني، وإنما تكون متخيلة فحسب - إلا أنه في حالات أخرى يكون فعل النطق هذا هو وسيلة تعبيرية هامة نتلقى من خلالها العمل الأدبي، كما هو الحال - على سبيل المثال - في إلقاء قصيدة، أو عرض مسرحي. وإذا كان إنجاردن[38] قد لاحظ أن الطريقة المألوفة لتقديم النص الأدبي، كانت حتى وقت قريب هي النص المطبوع ليُقرَأ، وكان من النادر أن نلتقي بأعمال أدبية مقدمة بطريقة شفهية، فإننا يمكن أن نستنتج من هذه الملاحظة مدى ما هنالك من أهمية لعملية تعيين الصياغات الصوتية للنص الأدبي، والذي أصبح الآن قابل للتوصيل من خلال وسائل سمعية عديدة: كالمنطوقات الفردية في الإلقاءات الشعرية، والإلقاءات والمؤثرات الصوتية في العروض المسرحية، وفي العمل الأدبي المتداول إذاعياً، بل وعلى شرائط مسجلة متاحة للجمهور. ومن هنا أيضاً قد لاحظ بعض الباحثين أن أهمية العنصر الصوتي المنطوق الآن، تشبه أهميته في العصور السابقة على ارتباط الأدب، بالنص المكتوب أو المطبوع، إذ يقول: «.. إن أهمية الصوت تصبح واضحة، عندما ننظر إلى الأدب قبل أن يصبح مرتبطاً بالكلمة المكتوبة أو المطبوعة. فالأدب قد أُنشِد ذات يوم بواسطة المُنشِد، وصوت كلمة ما أو سطر أو جملة كان له أهمية بالغة بالنسبة للعرض التأثيري. لقد كان الأدب في ذلك الوقت شعراً مرسلاً ملحمياً، وكانت أهمية الصوت كوسيلة للتوصيل تبدو مساوية لدور الصوت في مسرحية إذاعية في أيامنا هذه»[39].

(*) لأنها قيم ليست خاصة بالصياغة الصوتية النمطية ذاتها، وإنما بتعيُّنها (وبالتالي فإنها لا تنتمي إلى بنية العمل ذاته).

(38) Ingarden, **The Cognition of the Literary work of Art** p.19.

(39) Hand Rudnick, Ingarden's Literary Theory; in **«Analecta Husserliana»**, Vol. IV (ingardeniana), p.113.

ب ـ فهم معاني الكلمات والجمل

ومسار عملية التعيين يصبح أكثر تعقيداً ويحتاج إلى تحليل أعمق، عندما ننظر إلى هذه العملية على مستوى طبقة وحدات المعنى، والعمليات المعرفية المناظرة التي يتم فيها فهم وتعيين المعاني. وإنجاردن نفسه يصرح بهذه الصعوبة قائلاً:

«كيف نعرف أننا «نفهم» كلمات أو جملاً؟ وفي أي خبرات محددة يحدث هذا الفهم، ومتى نكون حقاً قد فهمنا نص عمل أدبي ما؟ ومن ذا الذي يستطيع أن يضمن أننا قد فهمنا بشكل صحيح، ولم نُسيء تفسير الجمل التي تظهر في سياقات وعلاقات متداخلة متنوعة؟.. إنها لمهمة عسيرة أن نصف أو حتى نشير فحسب إلى الخبرات التي فيها نفهم الكلمات والجمل، لأننا عادة لا نعير أي انتباه لهذه الخبرات، وليس كل العلماء على وعي بالصعوبات التي يواجهها المرء هنا»[40].

وحتى فيما يتعلق بمشكلة معنى المعنى(*)، فإن إنجاردن لم يجد ما يستهلمه هنا سوى كتابات هوسرل في «المباحث المنطقية» و«المنطق الصوري والترانسندنتالي»، فهو كما يصرح قد حاول أن يقدم تصوراً للمعنى مماثلاً لتصور هوسرل (وإن كان قد اختلف معه حول مثالية المعنى كما رأينا من قبل). وقصارى القول هنا أن إنجاردن ـ على منوال هوسرل ـ يرى أن معنى الكلمة (أو الجملة) يشير قصدياً إلى موضوع ما يحدده مادياً وصورياً. فالمعاني هي قصديات تتأسس من خلال أفعال قصدية في خبرة إبداعية أصلية (المؤلف ـ المتحدث) ويُعاد تأسيسها من خلال أفعال قصدية في خبرة إدراكية (القارىء ـ السامع). وهكذا فإن المعاني بتعبير هوسرل «تُضفَى على» is conferred on (verliehen) الكلمة، وما يُضفَى أو يُوهَب للكلمة في حالة الخبرة الإدراكية هو ما يسميه إنجاردن «القصد المُستَمد» derived intention (abgeleitete Intention).

وهذا يعني أن القارىء (أو السامع) يعيد تأسيس معنى الكلمة وفقاً للقصد الذي يكون لها أو الذي وهب لها في خبرة أولية؛ وبذلك يكون للمعاني حالة «موضوعية»، فهي رغم ارتباطها بالأفعال القصدية «في حالة تبعية»، فإنها تكون متعالية على هذه الأفعال أو الخبرات الذاتية ولا تكون جزءاً منها، أي لا تقبل الرد أو الاختزال إلى هذه

(40) Ingarden, op. cit., p. 24.

(*) يرى إنجاردن أن الوضعيين الجدد قد أحدثوا خلطاً كبيراً في هذا الشأن (ولذلك فقد تولى دحض نظرياتهم في بعض كتاباته)، وأن لودفيج فتجنشتين wittgenstein هو الوحيد (من بعد هوسرل) الذي كان واعياً بمشكلات نظرية المعنى، ولكنه لم يكن قادراً على الوصول إلى حل فعلي مقنع.

الخبرات، وهذا هو السبب في أن المعاني تكون أساساً موضوعياً يقوم عليه اتصال بين ذوات مشتركة intersubjective communication، ويمكن من خلاله نقل الخبرة إلى الآخرين.

إننا عندما ندرك صوتاً لفظياً أو كثرة من الأصوات اللفظية، فإن الخطوة الأولى التي نتخذها هنا هي اكتشاف قصد المعنى meaning intention الذي يكون للكلمة في لغتها. وقصد المعنى هذا يمكن أن يظهر بطريقتين مختلفتين: أما في الطابع المميز للكلمة بمفردها، أو عندما تكون الكلمة جزءاً من وحدة لغوية أكثر تعقيداً. ولكن معنى الكلمة يمر بتغيرات وفقاً للسياق الذي ترد فيه: فهو يتم تخصيبه بقصديات فعالة خاصة، تقوم بها وظائف خاصة بالتركيب اللغوي، تكون محددة بواسطة بنية الوحدة السيمناطيقية ذات الرتبة الأعلى، وبواسطة الموضع الذي تتخذه الكلمة في هذه الوحدة السيمناطيقية. ولذلك، فإن فهم النص الأدبي يقتضي اكتشاف قصد المعنى داخل السياق، فاكتشاف قصد المعنى الخاص بالكلمة على حدة وبمعزل عن السياق الذي ترد فيه، إنما يكون فهماً غير أمين بالنسبة للنص.

وبالإضافة إلى أن فهم قصد معنى الكلمة يتم داخل سياق، فإننا يمكن أن نميز خاصية أخرى لهذا الفهم عند إنجاردن: فاكتشاف معنى الكلمة يتم بطريقة لا واعية ومباشرة؛ طالما أن اللغة المقروءة أو المسموعة هي لغة حية وتمثل لغة المرء الأصلية في نفس الوقت. فنحن في اللغة الحية نادراً ما نُوهِب معنى لكلمة ما بطريقة واعية، فهذا يحدث ـ على سبيل المثال ـ حينما يتم صياغة مصطلح علمي جديد بطريقة تصورية بواسطة التعريف، أو عندما ننظر في معنى لفظي بطريقة نظرية بأن نحلله ونقارنه بمعان ألفاظ أخرى. وهكذا فإننا نفهم أو نكتشف معاني الكلمات بطريقة مباشرة داخل السياق ودون جهد أو مقاومة. فقط في حالات استثنائية لا يكون الأمر على هذا النحو من السهولة، وقد نكون مضطرين إلى اكتشاف المعنى القاموسي للكلمات. وإنجاردن ينظر إلى هذا الاكتشاف المباشر للمعنى باعتباره عملية تعيين، على النحو التالي:

«إن الاكتشاف المباشر الناجح لقصد المعنى هو أساساً بمثابة تحقق فعلي لهذا القصد، وهذا يعني: أنني عندما أفهم نصاً ما، فإنني أحدد ذهنياً معنى النص. أي أنني أستخلص المعنى من النص، وأحيله إلى القصد الفعلي لفعل الفهم الذهني الذي اتخذه، أي أحيله إلى قصد يكون متماثلاً مع قصد الكلمة أو الجملة. عندئذ «أفهم» النص حقا. وبالطبع فإن هذا يصدق فقط عندما يكون العمل مكتوبا بما يسمى لغة المرء الأصلية، أو على الأقل بلغة مألوفة تماماً للقارىء. عندئذ لا يلزم ترجمة

النص إلى لغة القارىء الخاصة، وإنما يتم تحديده ذهنياً باللغة المكتوب بها»[41].

وعملية تعيين النص الأدبي تحدث أثناء قراءة هذا النص باعتباره سياقاً من وحدات معنى تتسلسل فيه الجمل. ولذلك فإن كل جملة تفهم بوصفها اتصالاً أو استمراراً لجملة سابقة، ويكون هناك فعل من أفعال التوقع لجمل جديدة من خلال مواصلة القراءة. ونحن في فعل التوقع هذا نكون متوجهين نحو ما سوف يأتي من معان كي نعيِّنها؛ ولذلك فإن معاني الجمل التي كنا قد قرأناها من قبل لا تكون متمثلة في أذهاننا على نفس النحو الذي كانت عليه أثناء القراءة الفعلية لهذه الجمل وتمثل معناها بشكل مباشر. ومع ذلك فإن معنى الجملة أو الجمل التي فرغنا لتونا من قراءتها ـ علاوة على صوتيات الكلمات الواردة ـ يظل يتردد صداه: فعلى الرغم من أن معنى الجملة الجديدة يكون وحدة بذاته، إلا أنه يتمم ذاته ويكيف ذاته تبعاً لمعنى الجمل السابقة (وإن كان هذا التكيف لا يكون فقط بالنسبة لمعنى الجمل السابقة، وإنما أيضاً بالنسبة لمعنى الجمل المتوقعة). ونظراً لهذا الارتباط الوثيق بين وحدات المعنى؛ فإن إنجاردن يؤكد على ضرورة أن تتم عملية التعيين لهذه الطبقة من خلال قراءة سلسة، وانتباه خاص قادر على أن يتجاوز ما يمكن أن يكون هناك من غموض في علاقات الجمل.

ومن هنا يرى إنجاردن[42] أن طبقة وحدات المعنى يمكن أن يطرأ عليها تحولات أثناء عملية القراءة، حينما تحدث في عملية التعيين انحرافات عن قصديات المعنى. وهذا يمكن أن يحدث على مستوى معاني الكلمات ومعاني الجمل: فعلى مستوى معاني الكلمات، فإن هذه الانحرافات أو التحولات تحدث عندما يكون هناك خلط بين معاني الكلمات ومكونات المعنى التي يمكن أن تتغير من حالة إلى أخرى، وهذا يبدو على سبيل المثال حينما تكون لكلمات معينة صبغة محلية خاصة من المعنى، وتكون غير قابلة للترجمة. أما عندما يحدث هذا الخلط على مستوى الجمل، فإن المرء لا يمكن أن يتحدث في هذه الحالة عن فهم سديد لطبقة المعنى أو النص الأدبي؛ وذلك لأنه في هذه الحالة يحدث ما نسميه عادة «تبدل» alternation العمل برمته. والحقيقة أن ما يحدث هنا ـ فيما يرى إنجاردن ـ ليس هو بدقة تبدل العمل ذاته (لأن هوية العمل تبقى ثابتة ومستقلة عن أسلوب تعيُّنه). فما يحدث هو تحول في المعنى وانحراف عنه يؤدي إلى حجب العمل ذاته.

وإذا كان الخلط وسوء الفهم الذي يحدث في تعيين طبقة وحدات المعنى يؤدي

---

(41) Ingarden, op. cit., p. 32.

(42) Ingarden, **The Literary work of Art,** p. 338 f.

إلى حجب العمل ذاته، فليس معنى ذلك أن مجرد الفهم السديد لوحدات المعنى يكون كافياً لتكشف العمل الأدبي. فمثل هذا الفهم يؤسس فحسب الوسائط الضرورية لإجراء عملية معرفية جديدة أكثر أهمية بالنسبة لتعيين العمل الأدبي. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن مجمل العمليات المعرفية السابقة لا تؤدي في حد ذاتها إلى استيعاب الدور الوظيفي الذي تؤديه طبقة المعنى في بنية عمل أدبي ما. وهذا يعني أيضاً أن التعين التام لطبقة المعنى يقتضي أن يتجاوز المرء مجرد فهم وحدات المعنى، إلى فهم يقوم بفعل إسقاط قصدي intentional projection للموضوعات القصدية التي تشير إليها هذه الوحدات السيمناطيقية. وعلى هذا النحو فقط يمكن أن يحدث «فهم فعَّال» للنص الأدبي يتجاوز حدود مجرد تلقي أو استقبال المعنى، إلى فهم «فاعلية» المعنى حينما يقوم بوظيفته التي تنقلنا وراء حدود ذاته. وهذه العملية في الفهم تمثل عند إنجاردن نقطة تحول في عملية التعيين، فهي عملية فهم تكون ضرورية لنقل مجال الخبرة بالعمل الأدبي إلى مستوى آخر يكون فيه نوع من التواصل مع العمل.

هذه العملية في الفهم هي ما يتحدث عنه إنجاردن تحت اسم القراءة الإيجابية active reading للعمل الأدبي، تمييزاً لها عن القراءة السلبية الاستقبالية له passive (receptive) reading، وفي ذلك يقول إنجاردن:

«وبالطبع فإن كل قراءة تعد نشاطاً يضطلع به القارىء بطريقة واعية وليست مجرد خبرة أو استقبال لشيء ما. ومع ذلك، فإنه في حالات عديدة يكون كل جهد القارىء قائما على تصور معاني الجمل التي يقرؤها دون أن يحيل المعاني إلى موضوعات؛ وبذلك فإن كل جهده يبقى في مجال المعنى. ففي هذه الحالات لا تكون هناك محاولة عقلية للانتقال من الجمل المقروءة إلى الموضوعات الملائمة لها، والتي يتم إسقاطها بواسطةهذه الجمل. وبالطبع فإن هذه الموضوعات تكون بمثابة إسقاط قصدي تلقائي لمعاني الجمل، إلا أن المرء في حالة القراءة السلبية الخالصة لا يحاول فهم هذه الموضوعات، أو ـ على وجه التحديد ـ لا يسعى إلى تأسيسها بطريقة تأليفية. وبالتالي، فإنه في حالة القراءة السلبية لا يكون هناك تواصل intercourse مع الموضوعات الخيالية»(43).

وعملية الفهم بوصفها تواصلاً تعني أن الفهم لا يكون مجرد معرفة، فلا شك أن المرء في حالة القراءة السلبية يعرف ما يقرؤه، إلا أن مجال الفهم عنده يكون محدوداً بالجمل التي تُقرَأ، ولكنه لا يكون واعياً بوضوح بما يقرأ عنه، والكيفية التي يكون

(43) Ingarden, **The Cognition of the Literary work of Art**, p.p. 37 - 38.

مؤسساً عليها قصدياً، فهو يكون مشغولاً فحسب بفهم جملة تلو جملة، ولا يكون منتوعباً المعنى على ذلك النحو الذي يمكنُ أن ينقله إلى عالم الموضوعات المتمثلة. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن فعل الفهم لدى القارىء السلبي لا ينطوي على ذلك النشاط التأسيسي القصدي الذي يضطلع به القارىء الإيجابي والذي يعده للاقتراب من عالم العمل الأدبي، ولأن يُلقي بنفسه أو يورط نفسه فيه من خلال موقف إبداعي مشارك. وعلى هذا النحو فقط يمكن القول بأن القارىء قد نجح في فهم طبقه المعنى وأسسها قصدياً. ومن هنا، فإن إنجاردن يُصدِّق على قول هوسرل «بأن المعنى هو ممر يجتازه المرء للوصول إلى الموضوع المقصود ein Durchgangsobjekt»(44).

جـ ـ تعيين الموضوعات المتمثلة

لقد رأينا أن فهم طبقة المعنى ـ بالمعنى السالف الذكر ـ يقود القارىء إلى الاتصال بعالم العمل الأدبي أو ـ على الأدق ـ بعالم العمل الفني الأدبي، فإنجاردن ـ بشكل متوافق مع هيدجر ـ يرى أن من ماهية العمل الفني أن يكون له عالم. وبالتالي فإن الأعمال الأدبية التي يكون فيها عالم، هي تلك الأعمال التي تكون أعمالاً فنية أصيلة. وهكذا فإنه أثناء عملية القراءة، ومن خلال عملية التعيين التي يضطلع بها القارىء عبر طبقات العمل الأدبي، فإن عالماً مكتملاً من أشياء وأشخاص ووقائع وأحداث، يكشف عن ذاته بديناميته الخاصة به.

ولكي يصبح هذا العالم بموضوعاته المتمثلة عيانياً كما لو كان عالماً واقعياً، فإنه لا بد أن تحدث عملية تجسيد أو تموضع objectification للموضوعات المتمثلة في عالم العمل. وهذه العملية ـ التي تهدف إلى تعيين الطبقة الموضوعية في العمل ـ عملية عسيرة معقدة، تعتمد على قدرات القارىء من ناحية، وعلى الطبقة السيميناطيقية للعمل من ناحية أخرى: فقارىء العمل الأدبي ـ بخلاف قارىء العمل الفلسفي أو العلمي على سبيل المثال ـ يقوم بإعادة تأسيس موضوعات لها طابع فريد خاص من المستحيل تحديده بدقة من خلال لغة الحياة اليومية. فالقارىء هنا يعيد تأسيس عالم فريد من أشياء وأشخاص ومواقف وأحداث تكون في علاقات معقدة متداخلة. وعلاوة على ذلك، فإن الطبقة السيميناطيقية لا تسقط عالم الموضوعات المتمثلة أو المصورة portrayed objects بطريقة مباشرة صريحة ومحددة، بل إن بنية هذه الطبقة قد تكون معقدة ومعتمة وغامضة في جمل عديدة أو في مركبات الجمل، بحيث تشكل صعوبات ملحوظة، وقد تمثل عقبة كأداء حتى بالنسبة لأفضل القراء تأهيلاً وفي هذه الحالة، فإن عملية تجسيد الموضوعات المتمثلة يتطلب من القارىء

---

(44) Ibid., p. 40.

جهداً أعظم؛ فالوفاء بهذا المطلب سوف يفرض على بصيرته الثاقبة وألمعيته عبئاً أكبر، كي يوحِّد الجزئيات المشتتة وغير المحددة بشكل مباشر، في كل متصالح باطنياً.

ولنرى الآن كيف يمكن للقارىء أن يعيد تأسيس الموضوعات المتمثلة في الخبرة، بأن يقوم بتجسيدها أو تعيينها:

لقد اتضح لنا من قبل أن العمل الأدبي هو صياغة تخطيطية؛ وذلك لأن بنية العمل الأدبي تنطوي على مواضع من اللاتحدد. هذه المواضع اللامتحددة توجد في بعض طبقات العمل الأدبي، ولكنها تظهر بوضوح في طبقة الموضوعات المتمثلة بوجه خاص. فكل موضوع مصور في العمل من أشياء وأشخاص وأحداث ينطوي على عدد كبير من مواضع اللاتحدد، وخاصة فيما يتعلق بأوصاف الأحداث التي تحدث للناس والأشياء. ومواضع اللاتحدد لا تتمثل فحسب في هيئة فجوات في الشخصية أو الحدث المصور في العمل، وإنما أيضاً تتمثل في هيئة فجوات في المتصل الزماني الذي توجد فيه الأشخاص والأحداث: فعادة ما تكون هناك فترات زمانية في حياة الأشخاص المصوَّرة غير محددة بوضوح ـ أو غير مشار إليها على الإطلاق ـ في العمل، حتى إن السجايا المتغيرة لهؤلاء الأشخاص تصبح غير محددة. فنحن نعرف فقط من خلال إشارات ضمنية في النص أن الشخص قد وُجد أثناء فترة زمنية معينة، ولكن النص يكون صامتاً فيما يتعلق بما فعله الشخص أو ما مرَّ بخبرته في تلك الفترة.

وهكذا، فإن القارىء لكي يقوم بعملية تعيين طبقة الموضوعات المتمثلة، يكون لزاماً عليه أن يجسد هذه الموضوعات بأن يحدد، ويكمل المواضع اللامتحددة في الشخصيات والأحداث، وأن يملأ تلك الفجوات في المتصل الزماني للأحداث، وبذلك يربطها. وهذا يعني أن القارىء في عملية التعيين يتجاوز النص الأدبي من خلال نشاط إبداعي مشارك (للمؤلف) co - creative activity. ولذا يقول إنجاردن: «. . . إذا كان المرء يريد أن يحقق إدراكاً جمالياً aesthetic apprehension، فإنه يجب أن يتجاوز ـ في عملية تجسيد الموضوعات المصوَّرة ـ ما يكون متضمناً بالفعل في الطبقة الموضوعية للعمل. فالمرء يجب أن يعين هذه الموضوعات على الأقل لدرجة معينة، وداخل الحدود التي يقررها العمل ذاته»[45].

ولا ينبغي أن يقع في ظن القارىء أن وجود مواضع من اللاتحدد في العمل الأدبي هو أمر عرضي أو اتفاقي، أو نتاج لتأليف خاطىء. فوجود مواضع اللاتحدد هو

---

(45) Ibid., p. 50.

أمر يتعلق ببنية العمل الأدبي؛ فمن المستحيل ـ كما بين لنا إنجاردن ـ أن يؤسس المؤلف بشكل صريح وعلى وجه الحصر الكثرة اللانهائية من تحددات الموضوعات الفردية التي يصورها؛ لأن هذا يتطلب قدراً لا نهائياً من الكلمات والجمل. وهكذا فإن بعض التحديدات ينبغي إغفالها في عملية التأليف الإبداعي.

ومن رأي إنجاردن هذا يمكن أن نستخلص نتيجة مؤداها: أن القارىء الذي ينظر إلى مواضع اللاتحدد في العمل على أنها مواضع قصور أو نقص فيه، وأن العمل المكتمل هو الذي ينطوي على تحديدات مكتملة أو تامة ـ هذا القارىء غير مؤهل للإدراك الجمالي؛ لأنه لا يعرف ما هي طبيعة العمل الأدبي أو العمل الفني بوجه عام. فليس في مقدور المؤلف ـ **ولا ينبغي أن يكون في مقدوره كما سنرى بعد قليل** ـ أن يحدد على وجه الحصر (أو على وجه إحصائي) كل تحديدات الموضوعات التي يصورها، فعملية التحديد تكون متروكة لخيال القارىء، لكي يُلبِس هذه الموضوعات ثوب الواقع، أي يعيِّنها كما لو كانت واقعية، أي بوصفها «شبه واقعية». فالمؤلف حتى عندما يصور شخصيات كانت موجودة في الواقع، فإنه لا يصورها على نفس التحديد الذي كانت عليه نظائرها في العالم الواقعي، ويكون متروكاً للقارىء أن يحدد ملامح هذه الشخصيات كما لو كانت شخصيات واقعية تحيا في عالم واقعي. فإذا كان توماس مان في روايته «بودينبرووك» لا يحدد لنا لون عيني القنصل بودينبرووك buddenbrook، وإذا كان شكسبير لا يصور أو يحدد لنا ـ في مسرحية يوليوس قيصر على سبيل المثال ـ كم كان حجم قدم قيصر أو ارتفاع صوته... إلخ، فإن هذا يعني أن الخصائص البدنية المميزة لبدن قيصر لا تكون محددة، وبالتالي لا تكون ماثلة في الطبقة الموضوعية للمسرحية. ومع ذلك، فإننا نعرف من النص أن يوليوس قيصر هذا كان موجوداً بشرياً، تماماً مثلما أننا يمكن أن نعرف بطريقة ضمنية أن القنصل برودينبرووك هو موجود له خصائص البشر الواقعية، وأنه لم يفقد عينيه، وأن عينيه لها لون ما... إلخ، وهكذا فإننا نجسد الشخصية كما لو كانت واقعية.

ومواضع اللاتحدد تمثل طابعاً ضرورياً للعمل الأدبي، لا فحسب لأن استنفاد تحديدات الموضوعات المصورة في العمل يكون أمراً مستحيلاً، ولكن أيضاً لأن مواضع اللاتحدد تكون أمراً مطلوباً ومميزاً للعمل الأدبي، وبوجه خاص العمل الفني الأدبي؛ فالإبداعات الأدبية ذات القيمة الفنية تتأسس على هذا النحو وفقاً لأغراض فنية. ولذا يقول إنجاردن:

«وهناك مبررات وجيهة لعدم لياقة الإشارة كلما أمكن الإشارة إلى تفاصيل كثيرة عن الموضوعات المصوَّرة. ونحن عندما ننعم النظر في التأليف الفني، فإننا نجد أن بعض السجايا والحالات المتعلقة بالشخصيات المصوَّرة هي فقط التي تكون لها

أفضلية بالنسبة للعمل، أما البقية فربما يكون من الأفضل تركها غير محددة، ومخططة فحسب. فالمرء يمكن أن يخمنها بشكل تقريبي، ولكنها تترك غامضة عن قصد، كي لا يكون لها تأثير مشتت للانتباه، وكي يمكن للملامح الهامة بوجه خاص أن تبرز إلى الصدارة. وانتقاء مواضع اللاتحدد هو أمر يتباين من عمل إلى آخر ويمكن أن يؤسس الطابع المميز لأي عمل معطى، شأنه في ذلك شأن الأسلوب الأدبي أو الأسلوب الفني بوجه عام(46)».

ومن هذا نرى أن مواضع اللاتحدد في النص الأدبي هي سمة القصد الفني الإبداعي، وأن تعيين هذه المواضع هو مهمة القصد المستقبل لدى القارىء. والحقيقة أن تعبير «الموضوعات المصوَّرة تصويراً بورتريهياً» المقدم في مؤلف «المعرفة بالعمل الفني الأدبي» هو تعبير ملائم تماماً لوصف الموضوعات المتمثلة في العمل باعتبارها تنطوي على مواضع من اللاتحدد: فالطابع المميز لأسلوب التصوير في البورتريه هو أن اللوحة، وإن كانت تمثل شخصاً واقعياً، فإنها في الحقيقة لا تنقل كل تفاصيله على النحو المحدد الذي تكون عليه في النموذج الواقعي؛ فالكثير من هذه التفاصيل يختفي أو يتوارى في الخلفية لتظهر سمات أخرى أكثر جوهرية في التعبير عن الطابع المميز للشخص المراد تصويره. ومثل هذا يمكن أن يقال بصور متباينة عن سائر الفنون الأخرى بما في ذلك فن الكاريكاتير. والنص الأدبي ليس استثناءً من هذا، بل إن دور عناصر أو مواضع اللاتحدد يكون في بعض الأنماط الأدبية على أهمية قصوى، وبوجه خاص في حالة الشعر الغنائي lyric poetry، حتى إن إنجاردن(47) قد ذهب إلى القول بأنه كلما كانت القصيدة غنائية «بشكل خالص» pure-lyrical، فإن تحديدها لموضوعها أو موضوعاتها يكون أقل فاعلية.

ولأن النص الأدبي يسقط موضوعاته على هذا النحو، أي بطريقة ليست محددة ومباشرة وصريحة، فإن القارىء - بتعبير إنجاردن - «يجب أن يقرأ بين السطور» من خلال فهم يتجاوز ما يكون مصرحاً به إلى ما هو مضمر وغير مصرح به في الجمل وتراكيبها. وبذلك فقط فإنه يصبح قادراً على أن يتجاوز النص الأدبي الفعلي إلى القصد الكامن فيه. والكثير مما يقوله إنجاردن في هذا الصدد يتوافق مع رؤية ميرلوبونتي لعملية فهم القارىء للغة الأدب والفن بوجه عام باعتبارها لغة غير مباشرة تقصد هدفها بطريقة تلميحية لا تصريحية، وهو ما كان موضع الاهتمام الرئيسي بالنسبة لميرلوبونتي.

ومن مزايا تحليل إنجاردن لعملية التعيين التي يقوم بها القارىء هنا، أنه قد ترك

(46) Ibid., pp. 51 - 52.

(47) Ibid., loc. cit.

الباب مفتوحاً أمام خيال القارىء ومبادرته الخاصة؛ فهذا الخيال يعد شرطاً ضرورياً لإمكانية تعيين الموضوعات المصورة في العمل، وهو بذلك ينقل القارىء إلى حالة الإدراك الجمالي للعمل. ومع ذلك فإن إنجاردن لم يترك الباب مفتوحاً على مصراعيه: فعلى الرغم من أن إنجاردن قد رأى أن عملية التعيين لدى القارىء لا تحدث بطريقة إرادية واعية، وإنما تحدث من خلال قصد تخيلي حر يؤسس موضوعه بطريقة تلقائية؛ وبالتالي لا يشعر بوجود فجوات أو مواضع من اللاتحدد في العمل (لأن الوعي بهذه المواضع يمكن أن يحدث من خلال اتجاه تأملي تحليلي يريد التعرف على أسلوب تأسيس الموضوعات المتمثلة، وليس من خلال قصد تخيلي يحدث داخل اتجاه جمالي) - على الرغم من ذلك، فإن إنجاردن يستخلص بعض الضوابط التي ينبغي أن تحكم مسار عملية التعيين، كيما يمكن أن يتحقق إدراك جمالي للعمل بوصفه عملاً فنياً أدبياً. ويمكن إجمال ملاحظات إنجاردن[48] هنا فيما يلي:

- إنه باستثناء بعض الحالات الخاصة التي يتطلب فيها العمل الفني الأدبي - بناءً على أسلوب تأسيس النص ذاته - نوعاً معيناً من الامتناع عن ملء مواضع اللاتحدد فيه (وهذا يبدو على سبيل المثال عندما يكون النص الأدبي ذاته مؤسساً على نحو يكون فيه معبراً عن نوع من الغموض أو اللاتحدد) - باستثناء هذه الحالات الخاصة، فإنه يمكن القول بوجه عام بأن تحقيق الإدراك الجمالي الملائم لعمل ما، هو أمر يتوقف على إجراء تعيين ملائم للموضوعات المصورة في العمل.

- إنه يمكن إجراء أكثر من تعيين ملائم للعمل، لأن أي موضع من مواضع اللاتحدد يمكن أن يُملأ بأساليب متنوعة، ومع ذلك يظل منسجماً مع الطبقة السيمناطيقية للعمل. فإذا كان نص مسرحية هاملت - على سبيل المثال - لا يشير إلى طول الأمير الدانماركي أو طبيعة صوته أو للوضع الذي اتخذه عندما تحدث مع شبح أبيه، فإن القارىء (أو الممثل على خشبة المسرح، وهي حالة لها إشكالاتها الخاصة) يمكن أن يُعيّن هيئة هاملت بأساليب مختلفة، وسوف يستوي الأمر إذا ما تخيله شخصاً ممشوق القوام أو بديناً؛ لأن هذا لا يتعارض مع النص ذاته. ومع ذلك، فإن إنجاردن يتحفظ على ذلك بالقول بأنه ليست كل التعيّنات الممكنة تكون دائماً متساوية في القيمة أو مرغوباً فيها بنفس القدر. فهذا الأمر يسري داخل حدود معينة فقط، كأن يتعلق الأمر بتعيين التفاصيل الفيزيقية للشخصيات المصورة في العمل. ولكن في حالات أخرى فإن التعيين لا يكون مسموحاً به على أي نحو كان، وإنما على نحو

(48) Ibid., see: p. 53 ff.

معين يفرضه النص الأدبي، وذلك عندما يتعلق الأمر ـ على سبيل المثال ـ بتعيين طابع الشخص المصوَّر في العمل، من قبيل حساسيته، وعمق فكره، وعاطفيته أو نمطه الانفعالي. . . إلخ.

ـ إن الأساليب المتنوعة لتعيين الطبقة الموضوعية تؤدي بالضرورة إلى تعينات متنوعة للعمل ككل. فالكيفيات ذات القيمة الجمالية المتضمنة في الطبقة الموضوعية يمكن تعيينها بأساليب مختلفة، بحيث تنسجم أو لا تنسجم مع الكيفيات ذات القيمة الجمالية المتضمنة في الطبقات الأخرى.

ـ ومع ذلك، فإنه ينبغي في كل الحالات أن يظهر أسلوب التعيين وفقاً «لروح» القصديات الفنية للمؤلف n the spirt» of the author's artistic intention»؛ فالإدراك الجمالي السديد للعمل الفني الأدبي يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالتعيين الصادق الأمين للعمل ذاته.

د ـ تعيين المظاهر التخطيطية

إن تجسيد وتعيين الموضوعات المصوَّرة (المتمثلة) في العمل الفني الأدبي، يسير جنباً إلى جنب مع تحقيق وتعيين بعض المظاهر التخطيطية في العمل. فمن خلال تعيُّن المظاهر التخطيطية في العمل، فإن طبقة الموضوعات المتمثلة تبلغ تمام تحققها. وفيما يلي تفصيل ذلك:

إن الموضوعات المتمثلة تُعطَى في العمل بشكل تخطيطي، أي في سلسلة من المنظورات أو المظاهر التخطيطية المنتقاة بواسطة المؤلف. وهذه المظاهر التخطيطية تكون بمثابة تحديدات مسبقة لأسلوب ظهور الموضوعات المتمثلة، ولكنها تكون كامنة في العمل في «حالة تأهب»، ولذلك فإنها تتطلب تعييناً يجلبها إلى حالة تحقق فعلي. وهذا يحدث عندما يملأ القارىء هذه المظاهر التخطيطية بمظاهر عيانية قد عاينها في خبراته الخاصة السابقة؛ وبذلك يجعلها موضوعاً لخبرة عيانية. وعملية تعيين المظاهر التخطيطية للموضوعات المتمثلة تحدث أيضاً على نحو مشابه من خلال عرض النص الأدبي على خشبة المسرح، أو معالجته درامياً في فيلم ما. ومن خلال هذه التعيُّنات التي تحدث بواسطة القارىء أو الممثل، فإن الموضوعات المتمثلة في النص الأدبي لا تصبح متمثلة بشكل خالص purely represented، وإنما تصبح متمثلة في إدراك عياني. حقاً إن هذا الإدراك العياني من جانب القارىء لا يكون أبداً إدراكاً حسياً؛ لأن الموضوعات المتمثلة في النص تكون غير قابلة للإدراك الحسي، إلا أن القارىء يدرك مظهر هذه الموضوعات من خلال عملية شبيهة بالإدراك الحسي، فهذه الموضوعات تظهر للقارىء باعتبارها «شبه مدركة» quasi - perceptible، أي على

نحو شبيه بأسلوب ظهورها عند تعيُّنها على خشبة المسرح. فالقارىء هنا «يرى» الموضوعات المتمثلة وقد اتخذت مظهراً عيانياً، ولكنه «يراها في الخيال». وهكذا، فإن تعيين المظاهر التخطيطية للموضوعات يُظهِر هذه الموضوعات للإدراك على نحو فريد، فهي تكون متخيلة، ولكن من خلال تخيل حدسي يستحوذ عليها في صورتها الجسدية كما لو كانت مرئية، وهذا هو السبب في أن الموضوعات المتمثلة ـ عندما تتعين مظاهرها ـ تبدو للقارىء في مظهر واقعي. ولكن هذا لا يعني ـ فيما يرى إنجاردن ـ أن هذه الموضوعات تصبح محددة بشكل تام من كافة جوانبها، على نحو ما تكون الموضوعات الواقعية. فالموضوعات المتمثلة في العمل تتعين بوصفها موضوعات قصدية خالصة؛ ولذلك فإنها تتعين وتتحدد دائماً من خلال منظورات أو مظاهر معينة منتقاة بواسطة المؤلف. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الموضوعات المتمثلة يظهر محتواها على نحو مماثل لطبيعة الموضوعات الواقعية؛ ولذلك فإننا نكون ـ في الخبرة الجمالية ـ ميالين إلى الاعتقاد في واقعيتها، ولكننا لا نعتقد أبداً في واقعيتها بجدية «إنها تكون 'واقعية'، إلا أنها ليست واقعية بجدية. إنها 'تقبض الأنفاس'،ولكن ذلك لا يكون دائماً بشكل مؤلم على نحو ما يكون في العالم الواقعي. إنها صادقة، ومع ذلك فإنها تكون 'خيالاً' فحسب»[49]. وهذا الطابع الواقعي الذي تظهر عليه الموضوعات المتمثلة في العمل الفني بوجه عام ـ وفي العمل الأدبي بوجه خاص ـ يضفي على العمل كيفيات جمالية خاصة لا يمكن أن تمنحنا إياها الموضوعات الواقعية ذاتها مهما كان جمالها، وبدون هذا الطابع الواقعي أو حالة «شبه ـ الواقع» التي تظهر عليها الموضوعات في العمل، فإن العمل لن يكون مقبولاً بالنسبة لنا، وسوف يبدو كصياغات وهمية «ميتة»، وبالتالي لا تكون هناك إمكانية لتجلي الكيفية الميتافيزيقية، وانسجام الكيفيات الجمالية للعمل.

ولأن تعيين المظاهر التخطيطية يكون له تأثير على أسلوب ظهور الطبقة الموضوعية، وانبثاق الكيفيات الجمالية والميتافيزيقية الكائنة فيها؛ فإن القارىء ينبغي ـ إذا أراد أن يحقق إدراكاً جمالياً صحيحاً ـ ألا يسلك سبيله في تعيين هذه المظاهر بطريقة تعسفية. وهذا يعني ـ كما يبين لنا إنجاردن[50] مراراً ـ أن القارىء لا ينبغي أن يلتزم فحسب بإسقاط الموضوعات المتمثلة وفقاً للطبقة السيمناطيقية، وإنما ينبغي أن يلتزم أيضاً بتعيين هذه الموضوعات في مظاهر منتقاة ملائمة. والمظاهر تكون ملائمة في التعيين، إذا كانت الموضوعات المتمثلة في العمل تسمح بأي منها، وإذا

---

(49) Ingarden, **The Literary work of Art**, p. 342.

(50) Ingarden, passim (see: the Literary work of Art, p. 340 f; also see: **The Cognition of the Literary work of Art, p.**57 f.).

كان تعيين أسلوب ظهور هذه الموضوعات لن يؤثر على تجلي الكيفيات الميتافيزيقية، وعلى انسجام الكيفيات الجمالية للعمل، وإلا فإن تعيين العمل سوف يصبح تعييناً زائفاً: يزيف العمل ويحجبه.

ومن هذا نرى أن هناك شروطاً موضوعية تسير بمقتضاها عملية تعيين مظاهر الموضوعات، فالقارىء ينبغي أن يُسلِم ذاته للإيحاءات والتوجيهات الصادرة من العمل ذاته، وألا يعيِّن أي مظهر وفقاً لاختياره وهواه، وإنما يعين تلك المظاهر التي يوحي بها العمل ذاته. حقاً إن القارىء لا يكون أبداً مربوطاً تماماً بالعمل، ولكنه أيضاً لا يكون متحرراً منه تماماً؛ فإذا حرر ذاته منه تماماً ولم ينتق المظاهر وفقاً للعالم المصوَّر في العمل، فمن المؤكد أنه سوف ينحرف عن العمل ذاته. ومن هنا أيضاً يرى إنجاردن «أن الأعمال التي فيها تكون المظاهر مفروضة على القارىء بمثل هذه القوة الإيحائية، هي أعمال يمكن للقارىء أن يعيد تأسيس طبقتها المظهرية بأمانة فائقة، لا يبلغ مثلها بالنسبة للأعمال التي تكون فيها المظاهر ـ بخلاف ذلك ـ محددة بأسلوب نموذجي ومرتبطة ارتباطاً تلازمياً مع الأشياء، ولكن دون أن تكون مفروضة على القارىء»(51).

وعلى نفس النحو ينظر إنجاردن إلى تعيين مظاهر الموضوعات من خلال عرض مسرحي للنص الأدبي، فالتعيين هنا أيضاً ينبغي أن يلتزم بالعمل ذاته، ولذا يرى إنجاردن أن العمل ذاته يكون بمثابة معيار موضوعي يمكن من خلاله الحكم على إذا ما كان عرض مسرحية ما ـ بوصفه أسلوباً ما في التعيين ـ جيداً أم رديئاً. وبذلك يمكن التخلص من الوضع الميئوس منه للمنظور الذاتي لدى بعض النقاد الذين يعتبرون انطباعهم الذاتي هو المعيار الوحيد للحكم على العرض المسرحي. أما الناقد الحق فهو ـ بخلاف ذلك ـ يسقط من حسابه أو حكمه التعينات الفردية الذاتية التي يتجلى فيها العمل، ويظهر للآخرين التعينات الصحيحة التي يتجلى ـ أو يمكن أن يتجلى ـ فيها العمل سواء من خلال عرضه أو قراءته.

هـ ـ تعيين العمل في كليته

ورغم كل هذا، فإننا لم نبلغ بعد مرحلة تعيين العمل الفني الأدبي ككل، فالعمليات المعرفية الموصوفة سابقاً والتي تدخل في عملية تعيين العمل، هي مجرد عمليات تمهيدية تهدف إلى تعيين طبقاته الجزئية، ولذا يقول إنجاردن: «إن المعرفة بكل طبقات العمل لا تكون كافية لإدراكه في كليته»(52). ولكي يتعين العمل ككل في

---

(51) Ingarden ; **The Cognition of the Literary Work of Art, p.61.**

(52) Ibid., p. 17;

خبرة جمالية، فلا بد من إعادة تأسيس هذا العمل بوصفه موضوعاً جمالياً، والموضوع الجمالي يتأسس بدوره عندما تتأسس فكرة العمل ككل، ومجمل انسجام كيفياته الجمالية. وبلوغ هذه الغاية يتطلب عمليات متنوعة تتجاوز مجرد المعرفة بطبقات العمل. غير أننا نستطيع أن نميز داخل تحليل إنجاردن المسهب هنا اتجاهين رئيسيين تسير فيهما هذه العمليات المتنوعة: أحدهما ينطوي على تلك العمليات التي تهدف إلى تعيين العمل **بوصفه سياقاً من أجزاء متتابعة**، والآخر يهدف إلى تعيينه **بوصفه مجمل أجزاء متآلفة**. وفيما يلي إيضاح ذلك:

إن كل عمل فني أدبي - وكل عمل أدبي بوجه عام - يكون له امتداد زمني معين: فسياق الجمل في العمل الأدبي يأتي على نحو تكون فيه الجمل ومركباتها مرتبة في أسلوب محدد. والأحداث والموضوعات التي تنتمي إلى العالم المتمثل في العمل ترد هي الأخرى في تسلسل ما. غير أن تسلسلها يتوقف في النهاية على بناء وسياق الجمل المتضمنة في العمل. وفي العمل الفني الأدبي بوجه خاص، فإن هذا السياق الذي تتابع فيه أجزاء العمل يمثل زماناً باطنياً خاصاً بالعمل، ويكون مقدماً في اختزالات منظورية perspectival foreshortenings، ويحوي فواصل زمنية معينة temporal intervals. وعندما يتعين هذا الزمان، وتُملأ فواصله، فإنه يظهر باعتباره كلا منغلقاً على ذاته له ديناميته الخاصة. وليس في وسعنا أن نتتبع تفاصيل وصف إنجاردن لظواهر المنظور الزماني كما تحدث في الخبرة، وحسبنا أن نشير إلى الأسلوب الذي به ينبغي أن يتعين زمان العمل الأدبي. وهنا يمكن الإشارة باختصار إلى أن أجزاء العمل يجب أن تتعين في القراءة بنفس الترتيب الذي ترد عليه في العمل، وأن جلب هذا السياق الزماني إلى حالة زمان عياني له ديناميته، ينبغي ألا يؤدي إلى حدوث تغير في المنظور الزماني الخاص ببنية العمل ذاته. وإنجاردن[53] يشير إلى أن دور القارىء في عملية التعيين هنا يتطلب نشاطاً خاصاً لم يلق عليه الضوء من قبل، وهو ما يسميه إنجاردن «الذاكرة النشطة» active memory. والذاكرة النشطة ليست فعلاً من أفعال التذكر، ولا هي تعني ميلاً أو استعداداً نحو إجراء أفعال التذكر هذه كما يذهب إلى ذلك كثير من علماء النفس. إنها اتجاه معين للوعي يُبقى على موضوعه الذي مضى باعتباره متصلاً بالحاضر الفعلي. فرغم أننا نكون قد ابتعدنا عن أجزاء العمل التي قرأناها، وعن الموضوعات المصوَّرة في هذه الأجزاء؛ وبالتالي فإننا يكون لدينا شعور بأنها لم تعد تواصل وجودها بوصفها حاضرة بالفعل، إلا أننا نُبقي عليها أو على بعضها - على الأقل - في ذاكرة نشطة؛ وبالتالي يكون لدينا شعور بوجودها باعتبارها مرتبطة بشكل وثيق بما نقرؤه في اللحظة الحاضرة: فنحن نشعر بأن إيقاعات صوتية

(53) Ibid., see: pp. 99 - 102.

مميزة ما زال يتردد صداها، وكلمات ذات تأثير انفعالي معين ما زالت متألقة، والجملة التي مرت ـ خاصة التي تكون لها أهمية خاصة ـ تبقى موضوعاً لتفكير تال. ونحن نشعر بأن الموضوعات المتمثلة بوجه خاص هي أكثر طبقات العمل التي تبقي في الذاكرة النشطة، ولكنها تبقي في الذاكرة النشطة للقارىء على نحو مماثل ـ ومرتبط في نفس الوقت ارتباطاً وثيقاً ـ للأسلوب الذي به تبقى المراحل المناظرة للطبقة السيمناطيقية في هذه الذاكرة. وهذه الظاهرة الشعورية (الذاكرة النشطة) تحدث بطريقة لا إرادية أثناء إدراكنا الجمالي للعمل، بحيث يبدو أن الموضوعات الماضية هي التي تؤسس نفسها باعتبارها مرتبطة بالحاضر وتفرض نفسها عليه. ولكن هذه الظاهرة التي تحدث بطريقة لا إرادية، إنما تكون كذلك فقط بناء على اتجاه معين للوعي إزاء العمل يكون فيه نوع من تركيز الانتباه، والاهتمام الفعال بالعمل الذي لا تعكر صفوه أية عوامل خارجية دخيلة يمكن أن تؤثر على مسار القراءة. وظاهرة الذاكرة النشطة تحدث لنا كثيراً، حتى إننا قد اعتدنا عليها، وربما يكون هذا هو السبب ـ فيما يرى إنجاردن ـ في أنها لم تبحث لا في علم النفس، ولا حتى في فينومينولوجيا الوعي(*).

أما بالنسبة للعمليات التي تؤسس تعيين العمل الأدبي ككل باعتباره أجزاءً متآلفة، فهي تعد أكثر أهمية؛ لأنها تمثل ذروة الخبرة الجمالية لدى القارىء من جهة، وذروة تطور العمل في هذه الخبرة من جهة أخرى. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هذه العمليات تهدف إلى الوصول إلى نقطة الذروة التي بها يبلغ العمل الفني غايته، واكتمال وجوده. وتعينه كموضوع جمالي:

إن العمل الأدبي كعمل فني أصيل يتألف ـ كما نعلم ـ من طبقات لا متجانسة، ومع ذلك فإنها تكون متآلفة، فهي ليست صياغات منعزلة، ولكنها تظهر منذ البداية في ارتباطات وثيقة متنوعة، فهي تؤثر على بعضها البعض، وتحدد بعضها البعض باعتبارها أجزاء من كل واحد. وعندما يحدث هذا الكل المتآلف في خبرتنا الجمالية، فإنه يكون متجهاً نحو غاية واحدة أو وظيفة رئيسية. والعمل الفني الأدبي بهذا المعنى يشبه الكيان

(*) يشير إنجاردن إلى أن مفهومه عن الذاكرة النشطة يجب ألا يُخلَط بينه وبين مفهوم «الاستبقاء» retention عند هوسرل، والذي يعني اتجاه الوعي نحو الموضوع الماضي واستبقاءه برمته في الوعي بوصفه حاضراً، في مقابل «الاستباق» protention الذي يعني اتجاه الوعي نحو المستقبل. فرغم أن مفهوم إنجاردن عن الذاكرة النشطة متوافق مع مفهوم الاستبقاء عند هوسرل، من حيث أن كليهما متميز عن الاسترجاع recollection، إلا أن الذاكرة النشطة عند إنجاردن لا تبقي على موضوعها بوصفه حاضراً، وإنما بوصفه له اتصال معين بالحاضر أو له نتائج تالية وصدى فيما يكون حاضراً، حتى وإن كان هذا الماضي بعيداً ولم ينقض لتوه.

العضوي الحي living organism؛ فتماماً مثلما أنه يوجد ترتيب هرمي herarchy في الكيان العضوي تكون فيه بعض الأعضاء أقل - وأخرى أكثر - اعتماداً على الأعضاء الأخرى، فكذلك تكون هناك في العمل الفني الأدبي طبقة هي الأقل اعتماداً على الطبقات الأخرى، وهي طبقة الوحدات السيمناطيقية. ومع ذلك، فإن هذه الطبقة تكون مرتبطة بباقي الطبقات تماماً مثلما أن العضو الأقل اعتماداً في الكيان العضوي الحي يكون مرتبطاً على نحو أو آخر بالأعضاء الأخرى: فهذه الطبقة لا تكون مستقلة تماماً عن طبقة الصياغات الصوتية، وهي في تحديداتها النسبية المتنوعة تعتمد على طبقة الموضوعات المصورة أو المتمثلة، رغم أن هذه الطبقة الأخيرة تستمد وجودها من الطبقة السيمناطيقية. والتشابه بين العمل الفني الأدبي والكيان العضوي الحي يبدو لنا أيضاً من حيث أن وظائف طبقات العمل - مثل وظائف أعضاء الكيان العضوي الحي - تتفاعل معاً بحيث تكون متجهة نحو غاية أو وظيفة رئيسة تخضع لها سائر الوظائف الأخرى. ومن خلال هذا التفاعل الوظيفي، تكون للعمل فاعلية أو دينامية تتخذ مظهر الحياة، ولكن هذا التفاعل الوظيفي الذي تتكشف فيه حياة العمل لا يمكن أن يظهر إلا عندما يتأسس أو يتعين العمل ككل بواسطة القارىء. وكل عمل فني أدبي يمارس وظيفة رئيسة خاصة به وحده، تكمن في القصد الإبداعي للمؤلف، ويقوم القارىء بتعيينها من خلال إدراك هذا التفاعل الوظيفي. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن العمل الفني الأدبي عند إنجاردن تتفاعل وظائفه تفاعلاً غائياً، أي تفاعلاً متوجهاً نحو غاية، وهذا التفاعل يحدث على نحو يكسب العمل طابعاً مميزاً به، ومن خلاله يبقى ويحيا على النحو الذي يكون عليه، تماماً مثلما أن الكيان العضوي الحي تكون له مجموعة من الوظائف التي يعبر بها عن أسلوبه المميز في الحياة. ولكن لما كان هذا التفاعل الحي عند إنجاردن لا يمكن أن يظهر إلا من خلال تأسيس العمل ككل أو على الأقل تأسيس مراحله، فإن إنجاردن قد استطاع أن يذهب إلى القول بأن العمل الفني الأدبي (والعمل الفني بوجه عام) يحيا في تعيُّناته.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن، هو: ماذا عساها تكون تلك الوظيفة الرئيسة في العمل، والتي تخضع وتتكيف لها وظائف طبقاته المتنوعة؟ وهنا يبين لنا إنجاردن[54] أن هناك تصورين أساسيين سائدين عن الوظيفة الرئيسة للعمل الفني الأدبي وهما:

- النظر إلى الوظيفة الرئيسة للعمل على أنها تعبير عن روح المؤلف (أو الشاعر) أو تعبير عن أفكاره، وتكوينه النفسي، وموقفه من الواقع ورؤيته الفردية للعالم، وما شابه ذلك.

---

(54) Ibid., p. 79 f.

ـ النظر إلى العمل على أنه تعبير عن «فكرة» idea.

وهذان التصوران عادة ما يستخدمان كدليل يُسترشَد به في توصيح وتفسير، بل وحتى قراءة العمل الفني الأدبي، وتاريخ الدراسة الأدبية في القرن العشرين حافل بالعديد من الأمثلة على هذا. وهنا مكمن الخطورة؛ لأن التصور الأول يعد خاطئاً تماماً، والبينة تقوم عليه. أما الثاني فهو ملتبس، وعادة ما يفسر تفسيراً خاطئاً، والتفسير الملائم له هو ما يجعله تصوراً صحيحاً. ولذا فإن إنجاردن يناقش هذين التصورين على التوالي:

أما بالنسبة للتصور الأول، فمن الصحيح أن نقول بأن كل عمل فني أدبي ـ شأنه شأن كل نتاج للنشاط البشري ـ يكشف عن جملة من الخصائص تـظهَر في العمـل، وتكون معتمدة وظيفياً ـ بدرجة ما ـ على الخصائص العامة المميزة لمبـدعه، وكـذلك تكوينه النفسي وحياته النفسية. ولكن كل هذه المعلومات التي يزودنا بها العمل الفني الأدبي عن مبدعه، تكون مبنية على مادة تكون منعزلة عن العمل، فهي تتعلق بشيء ما ليس متضمناً في العمل ذاته، وحتى إذا كان صحيحاً أن العمل الفني الأدبي يمكن أن يُستخدَم لأغراض التزود بالمعلومات، فإنه ليس صحيحاً ـ في نفس الوقت ـ أنه يكون مقصوداً ليؤدي هذه الوظيفة.

أما بالنسبة للقول بأن وظيفة العمل الفني الأدبي هي تعبير عن «فكرة»، فهو قول يمكن أن يؤخذ على أنحاء وأساليب متنوعة. ولكن الرؤية الغالبة تعبر عن تصور خاطىء لهذه الفكرة، وهذا التصور هو اعتقاد بأن العمل يعبر عن توكيد ما، عن حقيقة ما. وهذا التوكيد يفهم على أنه تنظير أو قضية معينة تتعلق بشيء ما يوجد في الواقع الخارجي، وبالتالي فإن كثيراً من علماء الأدب يحاولون أن يستخلصوا مثل هذه التوكيدات من النص، بأن يستشهدوا بجمل معينة نطقتها شخصيات في العمل أو وردت على لسان المؤلف نفسه. وفي كلتا الحالتين فإن هذه التوكيدات تُنسب إلى المؤلف باعتبارها تعبر عن رأيه. ولكن هذه التوكيدات لا تزيف النص فحسب وتعد دخيلة عليه، بل إنها أيضاً تكون دخيلة على المؤلف ومفروضة عليه.

وإنجاردن يتجه إلى هدفه بشكل مباشر ليؤكد أن الوظيفة الرئيسة وغاية العمل الفني التي بها يبلغ ذروة تطوره، هي الموضوع الجمالي الذي يتأسس بواسطة المشاهد:

«في المقام الأول، فإن الوظيفة الأولية الخاصة بالعمل الفني الأدبي تكمن في تمكين القارىء الذي يتخذ موقفاً صحيحاً من العمل من أن يؤسس الموضوع الجمالي الذي ينتمي إلى الموضوعات الجمالية (الممكنة) التي يسمح بها العمل، وأن يعمل على إظهار القيمة الجمالية التي تكون ملائمة للعمل. فوظيفة عناصر أو خصائص

العمل الفني الأدبي ينبغي أن تخضع لهذه الوظيفة الرئيسة ، إذا ما أريد للعمل أن يبلغ أسمى فاعلية له. . . . . وكل الوظائف الأخرى التي يمكن أن يؤديها العمل الفني الأدبي في المجال الثقافي، وبوجه خاص في المجال الأخلاقي - بصرف النظر عما إذا كان له تأثير أخلاقي إيجابي أم سلبي على القارىء الفرد - إنما هي وظائف ثانوية وليست خاصة بطبيعة العمل الفني الأدبي، مهما كانت أهميتها من جوانب أخرى، ومهما كان قدر ما يمكن أن تمنحه للعمل من قيم إيجابية أو سلبية بالإضافة إلى قيمته الفنية أو الجمالية. فلا العمل الفني الأدبي، ولا أي عمل فني بوجه عام - طالما كانت خاصيته كعمل فني هي موضع الاهتمام - يكون مطالباً بأن يؤدي هذه الوظائف الأخرى، وهو إن لم يمارس هذه الوظائف، فليس هذا قصوراً فيه بأي حال»(55) .

وهنا قد يُساء فهم قصد إنجاردن على أنه يتخذ «نزعة جمالية خالصة من الفكرة» idea - free aesthicism بالمعنى المألوف الذي تُفهَم به هذه النزعة عند الشكليين الخُلَّص، والتي مؤداها أن المرء في إدراكه للعمل الفني بوجه عام لا ينبغي له أن يدرك سوى «تكنيك»، أي مجرد أسلوب فني أو علاقات شكلية بين أجزاء العمل، وأن العمل لا يكون له أي مضمون أو فكرة، وأن أية نزعة أو مضمون أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي للعمل، إنما هي أمور يمكن الاستغناء عنها كلية. كلا. . ليس هذا هو ما يقصده إنجاردن عندما يتحدث عن رؤية جمالية خالصة للعمل الفني الأدبي أو العمل الفني بوجه عام. فإنجاردن كفيلسوف فينومينولوجي أصيل يرفض تلك القسمة الثنائية التقليدية للعمل الفني الأدبي، والتي من خلالها ينظر البعض إلى العمل من جهة الشكل وآخرون من جهة المضمون؛ ولذلك فإن النزعة الجمالية الخالصة عنده بعيدة تماماً عن تلك الرؤية للعمل بوصفه مجموعة من الأساليب الفنية، ويكون خالياً تماماً من كل مضمون أو فكرة، ولكنه في نفس الوقت لا يفهم هذا المضمون بالمعنى التقليدي للفكرة المتصورة أو المتعقلة.

والحقيقة أننا عندما نفهم معنى فكرة العمل عند إنجاردن وكيف تتأسس في الخبرة، فإننا نكون قد وصلنا إلى فهم نقطة الذروة في عملية تعيين العمل، وهي الذروة التي لا يمكن بدونها أن يبلغ العمل الفني غايته ويتأسس بوصفه موضوعاً جمالياً. فإذا كان الموضوع الجمالي هو العمل الفني بوصفه متعيناً ككل، فإن العمل الفني لن يكتمل وجوده كموضوع جمالي إلا عندما يكتمل تعيُّنه. وفكرة العمل الفني الأدبي عند إنجاردن هي ذروة هذا العمل. فما هي بدقة هذه «الفكرة»؟

من الواضح أن التحليل الفينومينولوجي هنا ينبغي أن ينصب على الخصائص الماهوية لما يمكن تسميته «فكرة العمل الفني الأدبي»، وليس على محتوى أو مضمون هذه الفكرة؛ وذلك لأن محتوى هذه الفكرة يختلف - كما سوف نرى - من عمل لآخر.

(55) Ibid., pp. 83 - 84.

وهكذا فإن التحليل هنا سوف ينصب على معنى الفكرة ووظيفتها في العمل الفني الأدبي بوجه عام، وكيف تتأسس في الخبرة. وإنجاردن يعرف فكرة العمل الفني الأدبي بأنها «مركب تأليفي ماهوي لكيفيات متكافئة جمالياً، متكيفة تبادلياً، يتم إظهارها عيانياً إما في العمل أو بواسطته»[56]. وهذا التعريف العام يحتاج إلى تفصيل:

إن الكيفيات المتكافئة والمتوائمة جمالياً تتأسس فقط في عملية التعيين. وهي عندما تتأسس، فإنها تؤدي إلى تأسيس قيمة جمالية معينة تشكل ـ مع العمل الفني الأدبي (الذي هو بمثابة الأساس الذي تقوم عليه) ـ كلا واحداً فريداً. هذا الكل يهب بنية العمل الفني الأدبي ـ في عملية التعيين ـ وحدة عضوية مميزة لها، فهو يتأسس على نحو يجعل من العمل الفني الأدبي كياناً عضوياً حياً متفرداً. ولهذا السبب عينه؛ فإن هذا الكل الفريد هو ما يجعل العمل الأدبي عملاً فنياً، فهذا الكل يكون مميزاً فقط لتلك الأعمال الفنية العظيمة والأصيلة، بوصفها كلا غير قابل للإعادة، وفريد، ولا يمكن مضاهاته.

ولكن كيف يتأسس هذا الكل من كيفيات جمالية متكافئة ومتوائمة تبادلياً، بحيث يؤدي هذا في النهاية إلى تأسيس قيمة معينة للعمل؟ هنا يبين لنا إنجاردن أن العمل الفني الأدبي حيثما يكون مؤسساً بشكل جيد، فإن كيفياته الجمالية المتنوعة المنتمية إلى طبقاته الجزئية تكون مرتبة ترتيباً هرمياً خاصاً، ولكن فقط بعض الكيفيات الجمالية (وربما كيفية جمالية واحدة) تعمل «كمركز تبلور» center of crystallization، في حين أن باقي الكيفيات الأخرى تكون متجهة إلى هذا المركز وخاضعة له. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن «مركز التبلور» عند إنجاردن يشبه قوة جذب مركزية تعمل على تجميع الكيفيات الجمالية للعمل، وتوحيدها في مركب تأليفي واحد، لتؤسس قيمة معينة رئيسية للعمل. وهذا الكل بمركز تبلوره هو فكرة العمل التي لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال عملية التعيين: «فظهور (الفكرة) التي تتكشف في العمل أو ـ بمعنى أدق ـ في تعيين يكون منصفاً للعمل، هو فقط ما يكشف العمل بالنسبة للقارىء في بنيته العضوية النهائية»[57]. فنحن من خلال عملية التعيين يمكن أن نشاهد كيف تتفاعل وظيفياً مجمل الكيفيات الجمالية في طبقات العمل، لتكشف عن فكرة العمل بوصفها مركباً كيفياً متآلفاً له مركز تبلور، ومؤسساً لقيمة معينة محورية value core للعمل ككل. ولأن فكرة العمل تتأسس من مركب تأليفي لكيفيات جمالية تتجمع وتتفاعل وظيفياً على نحو فريد في الأعمال الفنية الأدبية العظيمة، بحيث يبدو كل عمل من هذه الأعمال «نمطاً» قائماً بذاته غير قابل للإعادة ـ لهذا السبب؛ فإننا لا نستطيع أن

(56) Ibid., p. 85.

(57) Ibid., p. 87.

نتعرف على محتوى هذه الفكرة إلا في الخبرة، أي أننا لا نستطيع أن نحدد ما هي تلك الكيفيات الجمالية المتبلورة في مركز معين في عمل فني أدبي ما إلا من خلال خبرتنا المباشرة بهذا العمل(*). فقد تكون هذه الكيفيات المتبلورة في مركز، والحاملة للقيمة المحورية المميزة للعمل - كيفيات ذات طابع عاطفي أو انفعالي معين، وقد تكون كيفيات تتجلى من خلال المواقف بين الشخصيات في العالم المتمثل، أو تتجلى في شخصية معينة في العمل (وشخصية هاملت في مسرحية شكسبير تعد مثالاً جيداً على ذلك). وقد تتبلور هذه الكيفيات الجمالية في كيفية ميتافيزيقية معينة، فالكيفيات الميتافيزيقية عند إنجاردن تمثل - كما رأينا من قبل - أهم الأشكال التي يمكن أن تتخذها فكرة العمل الفني الأدبي.

وإذا كانت فكرة العمل تتكشف للقارىء في الخبرة بوصفها مركب كيفي متآلف يكشف عن العمل في بنيته العضوية النهائية، فإنه يصبح واضحاً إن مثل هذا التكشف أو التجلي للفكرة يتطلب من القارىء عمليات أخرى تتجاوز تلك العمليات التي تهدف إلى إعادة تأسيس أو تعيين طبقاته الفردية: فينبغي أولاً أن يتجاوز القارىء مجرد المعرفة بوظائف طبقات العمل، وأن تكون معرفته بهذه الوظائف من خلال شعور أو إحساس مباشر بها؛ لأن مهمة القارىء هنا ليست أن يجعل هذه الوظائف موضوعاً بحثياً له، وإنما أن يقوم بتعيينها في خبرة جمالية؛ وبالتالي يستخدمها كوظائف معاونة تسهم في تكشف الفكرة الباطنية في العمل. كذلك فإن القارىء يجب أن يضطلع بنشاط إدراكي خاص لا يكون فيه أيضاً قادراً على تأمل عاطفي لمجمل انسجام الكيفيات الجمالية الذي تتأسس عليه القيمة الجمالية النهائية للعمل. وهذا يعني أن القارىء ينبغي أن تتوافر لديه موهبة معينة من الرؤية والشعور معاً، فهو ينبغي أن يكون قادراً على أن يرى وأن يشعر بتلك الكيفيات الجمالية المتضمنة في العمل كي يستطيع أن يسخرها بأسلوب تأليفي. وعلى هذا النحو فقط يمكن أن تبلغ الخبرة الجمالية غايتها ومرحلتها النهائية التي تتكشف فيها فكرة العمل من خلال تأمل شعوري. وعلى هذا النحو فقط يبلغ العمل الفني ذروة تطوره في الخبرة، ويصبح متعيناً ككل بوصفه موضوعاً لخبرة جمالية مكتملة، أي بوصفه موضوعاً جمالياً.

ومن مجمل ما تقدم يتضح لنا أن عملية تعيين العمل الفني الأدبي تتطلب سلسلة معقدة من الأفعال والخبرات، ينبغي أن يقوم القارىء بإجرائها في تتابع زمني لصيق

(*) وبالطبع فإن المعرفة بهذه الكيفيات يمكن أن تحدث أيضاً من خلال اتجاه تحليلي خاص ينصب على العمل الفني الأدبي في خبرة بعدية، أي في خبرة تأملية انعكاسية لاحقة على الخبرة الجمالية، ولكن في هذه الحالة تكون هناك فروق جوهرية في المعرفة في كلتا الحالتين، وسيرد بيان ذلك في موضع لاحق.

ترتبط فيه هذه الأفعال والخبرات ارتباطاً وثيقاً ببعضها البعض. ومدى تعقد وصعوبة هذه العملية يتوقف على قدرة القارىء ومدى أهليته للإدراك الجمالي من جهة، وعلى مدى تعقد بنية العمل ذاته وارتفاع قيمته من جهة أخرى.

2 ـ أنماط الخبرة الأدبية

تحت هذا العنوان سوف ننتقل إلى مناقشة قضايا بالغة الأهمية، لا فحسب بالنسبة لإستطيقا إنجاردن، وإنما أيضاً بالنسبة للإستطيقا الفينومينولوجية ككل، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن القضايا التي سوف نتناولها هنا، سوف تتيح لنا ـ من جهة ـ أن نفهم إستطيقا إنجاردن على نحو أكثر اكتمالاً وشمولاً، وسوف تتيح لنا ـ من جهة أخرى ـ أن نفهم بوضوح فاعلية تطبيق المنهج الفينومينولوجي في مجال البحث الإستطيقي، أعني أن نفهم كيف يمكن توظيف منهج التحليل والوصف الفينومينولوجي بشكل مثمر في فحص ظواهر جزئية وتفاصيل غاية في الدقة داخل هذا المجال: فإذا كان التحليل السابق قدم لنا صورة مبسطة للعمليات التي تحدث في خبرتنا بالعمل الفني الأدبي داخل اتجاه جمالي، فإن هذا التحليل يمكن أن يفضي بنا الآن إلى إثارة قضايا أو تساؤلات تتطلب تحليلات أكثر دقة، وهذه التساؤلات يمكن إجمالها على النحو التالي: ما هي الملامح المميزة للخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي عن الخبرات الجمالية بالأعمال الفنية الأخرى؟ وكيف وبأي معنى يمكن أن نفهم هذا التمييز؟ وكيف يمكن أن نميز داخل الخبرة بالعمل الفني الأدبي نفسه، بين خبرة جمالية وخبرات أخرى عديدة يمكن أن تُتخَذ إزاء نفس العمل؟

ومن الواضح أن هذه التساؤلات تدور حول قضيتين رئيسيتين هما: موقع أو نمط الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي داخل الإطار العام للخبرة الجمالية، وموقع أو نمط الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي إزاء أنماط الخبرة الأدبية الأخرى. وفيما يلي سوف نتناول هاتين القضيتين على التوالي:

أ ـ الخبرة الأدبية بوصفها نمطاً من الخبرات الجمالية

لا شك أن لسنج بتمييزه الشهير بين الأدب كفن زماني وبين الفنون التشكيلية التي تعتمد على المكان، لم يكن يقصد من وراء ذلك أن يحدث شرخاً في النظرية الجمالية. أعني أن لسنج لم يكن يقصد بهذه التفرقة أن يحدث تمييزاً حاسماً أو خطاً فاصلاً بين الأدب وهذه الفنون؛ وأن يحدث بالتالي فصلاً تاماً بين خبرتنا بالأدب وخبرتنا بالفنون الأخرى. ولكن هذا هو ما حدث بالفعل: ففي حين أن لسنج قد قصد بهذه التفرقة أن يميز ـ وهو تمييز مشروع ـ بين أسلوب التعبير بالوسيط الفني في الأدب

(وخاصة الشعر)، وبين أسلوب التعبير بالوسيط الفني في الفنون التشكيلية، فإن هذا التمييز أخذ يتعمق منذ ذلك الحين في صور عديدة متباينة، حتى وصل الأمر أحياناً إلى حد الفصل بين الأدب والفنون المختلفة(*)، مما قد ترتب عليه فصل آخر بين نمط الخبرة في كلتا الحالتين، وكأن الأدب ليس فناً من هذه الفنون المسماة بالفنون الجميلة، وكأن خبرتنا إزاء العمل الأدبي هي من صنف مختلف عن تلك الخبرات التي نتخذها إزاء هذه الفنون، وهي الخبرات التي تسميها خبرات جمالية. وهذا هو ما أعنيه بتعبير «الشرخ في النظرية الجمالية»، وهو شرخ قد تفشى في الإستطيقا التقليدية وتردد صداه في بعض النظريات الجمالية المعاصرة. ومثل هذه الرؤية الانفصامية ترفضها الرؤية الفينومينولوجية؛ لأنها تقضي على وحدة الظاهرة الجمالية، فهي تقضي على إمكانية البحث في ماهية عامة للعمل الفني تسري على كل الأعمال الفنية بما في ذلك الأعمال الفنية الأدبية، وهي تقضي في نفس الوقت على إمكانية البحث في ماهية عامة للخبرة الجمالية. ورغم ذلك، فإننا لا نعدم وجود أصداء لمثل هذه الرؤية الانفصامية لدى فيلسوف قد اتخذ من الفينومينولوجيا منهجاً له، وأعني به سارتر. فلقد ميز سارتر تمييزاً حاسماً بين الأدب والفنون الأخرى، حتى إنه لم يستطع أن يجد من رابطة تجمع بينهما سوى الطابع الخيالي المميز للموضوع الجمالي في كل منهما، ولكن باستثناء هذا، فإن منظوره الاونطولوجي الوجودي كان يجره باستمرار إلى عقد تمييز حاسم بينهما من حيث أسلوب التعبير، والدلالة بالنسبة للعالم الخارجي(**)، ولهذا السبب لم يستطع سارتر أن يقدم لنا نظرية موحدة في الخبرة الجمالية تسري على العمل الأدبي بوجه عام، ولهذا السبب عينه لم يستطع أن يطبق تحليله الفينومينولوجي للعمل الفني على العمل الأدبي؛ ومن ثم كانت نظريته في الأدب لافينومينولوجية. غير أنه من الضروري أن نلاحظ ـ وهذه الملاحظة ينبغي أن توضع

(*) جدير بالذكر هنا أن هذا الفصل يتبدى في التعبيرات المألوفة التي يستخدمها كثير من الكتاب، خاصة في واقعنا الثقافي المعاصر، حينما يستخدمون لفظة الأدب ولفظة الفن معطوفتين كأن يقال «الفن والأدب» أو «العمل الفني والعمل الأدبي»، وكأن الأدب ليس فناً، وكأن العمل الأدبي ليس عملاً فنياً؛ ولذلك فإن أمثال هذه التعبيرات غير دقيقة، والأصح أن يقال الأدب بوصفه فناً أو من حيث هو فن، أو العمل الأدبي من حيث هو عمل فني. ومن هنا نستطيع أن نفهم استخدام إنجاردن لتعبير «العمل الفني الأدبي» ليشير به إلى العمل الأدبي باعتباره عملاً تتوافر فيه شروط العمل الفني بوجه عام.

(**) هذا يعني أن سارتر لم يحدث فصلاً أو شرخاً بين الأدب والفنون الأخرى فحسب، بل إنه قد أحدث شرخاً في نظرية الأدب ذاتها؛ فالعمل الأدبي كموضوع جمالي يكون متخيلاً، ولكنه في نفس الوقت يمثل موضوعات تنتمي إلى العالم الخارجي، وترتبط بالواقع الاجتماعي، وهذا الشرخ في نظرية الأدب يتمثل أيضاً في تمييزه الحاسم بين الشعر والأنماط الأدبية الأخرى (انظر ص 181 وما بعدها).

دائماً نصب الأعين ـ أن الرؤية الفينومينولوجية، وإن كانت ترفض هذه الرؤية الانفصامية للظاهرة الجمالية، فإنها في نفس الوقت تميز داخل هذه الظاهرة بين ظواهر جزئية تنتمي إليها رغم ما بينهما من تمايزات. وبعبارة أخرى أكثر وضوحاً يمكن القول بأن الرؤية الفينومينولوجية الأصيلة، وإن كانت ترى أن هناك ماهية عامة للعمل الفني (الجانب الموضوعي للظاهرة) تسري على العمل الأدبي، مثلما أن هناك ماهية عامة للخبرة الجمالية بالعمل الفني (الجانب الذاتي للظاهرة) ـ فإن هذه الرؤية تميز في نفس الوقت بين ظواهر جزئية تندرج تحت ماهية العمل الفني (أعني تبرز الملامح المميزة لكل نمط من الأعمال الفنية) مثلما تميز ظواهر جزئية تندرج تحت ماهية الخبرة الجمالية (أعني تبرز الملامح المميزة للخبرة بكل نمط فني). هذه الرؤية الفينومينولوجية الأصيلة يجسدها بوضوح موقف إنجاردن:

ولقد اتخذ إنجاردن من موقف تاتركيفيتش wtadyslaw Tatarkiewicz المعاصر له مثالاً جيداً، كنقطة بداية له في إظهار موقفه الخاص. فلقد ذهب تاتركيفيتش إلى التأكيد على أنه من غير الممكن أن نرسم إطاراً تخطيطياً يحدد الخبرة الجمالية باعتبارها نوعاً واحداً، وإنما ينبغي ـ بخلاف ذلك ـ أن نميز بين نمطين مختلفين مما يسمى بالخبرات الجمالية، وهما:

أ ـ الخبرات الجمالية بالمعنى الأضيق والأخص، وهي تلك الخبرات التي تحدث فقط عند الاحتكاك بالأعمال الفنية التي يمكن إدراكها بواسطة الحواس، أي بأعمال النحت والتصوير والمعمار، والموسيقى.

ب ـ والخبرات «الأدبية» التي تظهر عند الاتصال بالأعمال الفنية الأدبية.

والنمط الأول من الخبرات يختلف عن الثاني على أساس من طابع المباشرة الحسية، فهناك أشياء معينة تكون معطاة لنا بشكل مباشر في المظهر الذي نركز عليه أو نتأمله. أما الخبرات الأدبية، فإنها تشير بواسطة اللغة والخيال إلى موضوعات تكون معطاة لنا بطريقة غير مباشرة، فالخبرات الأدبية هي اتصال غير مباشرة بالأشياء، في مقابل الاتصال المباشر الذي يظهر في الاتجاه الجمالي باعتباره اتصالاً حسياً بالمعنى الدقيق sensu stricto (ولذلك فإن الخبرات الأدبية التي توصف بأنها جمالية، هي فقط تلك الخبرات التي تتعلق بالصياغات والظواهر الصوتية في العمل الفني الأدبي، والتي تدرك بالحواس).

وفي مقابل موقف تاتركيفيتش، فإن إنجاردن[58] يتساءل: هل هناك حقاً خبرات

(58) Ibid., see: p. 218 ff.

أدبية على وجه التخصيص، أم أنها تنتمي إلى الخبرات الجمالية التي تحدث أثناء اتصالنا بالأعمال الفنية الأخرى؟ هل يجوز أن نعد الخبرة الأدبية نمطاً أو نوعاً مختلفاً من الخبرة، لا يندرج تحت سمات عامة مميزة للخبرة الجمالية؟ لا شك أنه إذا كان هذا صحيحاً فإنه سوف يترتب على ذلك أن مجمل تحليل إنجاردن للسمات العامة المميزة للخبرة الجمالية (وهو التحليل الذي قدمناه في الفصل السابق) سوف يكون ـ فيما يؤكد إنجاردن نفسه ـ مشكوكاً فيه. طالما أنه ليس من الممكن ـ تبعاً لرأي تاتـركيفيتش ـ أن نحدد نمطاً عاماً للخبرة يسري على الأعمال الفنية، بما في ذلك الأعمال الفنية الأدبية.

وعند هذه النقطة، فإن إنجاردن يؤكد بأن موقفه يسلم بضرورة التمييز بين أنماط أو ضروب متنوعة من الخبرة الجمالية(*) فالخبرات الجمالية التي تكون لدينا عندما نتصل بالأعمال الأدبية تختلف بالفعل من جوانب عديدة عن الخبرات الجمالية التي تحدث فينا عند إدراكنا للعمل النحتي أو التصويري أو المعماري. ولقد أشار إنجاردن إلى هذا التمييز في أكثر من موضع من كتاباته(**)، وهذا علاوة على أن كتابه «المعرفة بالعمل الفني الأدبي» يعد ـ كما يشير هو نفسه إلى ذلك ـ أبلغ برهان على أنه يسلم بمثل هذا التمييز. فالحقيقة أن مثل هذا التمييز هو من أخص خصائص موقف إنجاردن، وإن لم يكن الأمر كذلك لما كانت هناك أية ضرورة لأن يفرد كتاباً مستقلاً لتحليل أسلوب المعرفة والخبرة بالعمل الفني الأدبي، باعتبارها خبرة لها ملامحها الخاصة المميزة لها.

ولكن السؤال الحاسم الذي يثيره إنجاردن، هو: هل هذه التمييزات بين ضروب متنوعة من الخبرة الجمالية تعد حاسمة إلى حد أنها لا تسمح لنا بأن نتحدث عن نمط عام للخبرة الجمالية، وبالتالي لا تسمح بإمكانية قيام إستطيقا موحدة، وإنما تحدث تجزئة نوعية compartmentalization لهذا العلم كما يطالب بذلك تاتـركيفيتش؟ أم أن هذه التمييزات تكون مقبولة أو جائزة باعتبارها عناصر نوعية خاصة داخل جنس واحد للخبرة الجمالية؟

وهنا يبين لنا إنجاردن أن مجمل تحليلاته للإطار العام التخطيطي للخبرة الجمالية قد برهنت على أن هناك عناصر ضرورية مميزة لكل خبرة جمالية، فهي عناصر تسري على كل الأعمال الفنية، بما في ذلك الأعمال الفنية الأدبية. وهذه العناصر تعد ضرورية؛ لأنها وإن كانت لا تستبعد ما هنالك من اختلافات بين الخبرات

(*) سيرد تفصيل ذلك بعد قليل.

(**) See for example: **The Literary work of Art**, p.211.

التي تحدث في تأمل الأعمال الفنية التي تعطي لنا في مباشرة حسية، وبين الخبرات التي تحدث أثناء قراءة عمل فني أدبي، فإنها مع ذلك تبقى مستقلة تماماً عن هذه الاختلافات، وموقف إنجاردن هنا يمكن إبرازه فيما يلي من تحليلات:

إن إنجاردن يقر بأنه من بين الأمور التي يحدث فيها تفاوت في خبراتنا إزاء الأعمال الفنية المتنوعة، هو مدى أهمية الإدراك الحسي في هذه الخبرات: ففي حالة الاتصال الجمالي بعمل فني ما يكون أساسه الفيزيقي المدرك بصرياً مرتبطاً به ارتباطاً أوثق مما يكون عليه في حالة عمل أدبي ما (كأن يكون عملاً شعرياً على سبيل المثال)، فإن دور الإدراك الحسي بالنسبة لمسار الخبرة الجمالية يكون في الحالة الأولى أعظم أهمية مما يكون عليه في الحالة الثانية. ومن ثم، فإنه يمكن القول بأن الكيفيات المدركة حسياً تكون أكثر تقييداً لنا في التأمل الجمالي، عما يكون عليه الحال بالنسبة لتأملنا الجمالي لعمل شعري ما على سبيل المثال. وعلاوة على ذلك، فإننا يمكن أن نتبين اختلافات أخرى فيما بين الحالتين: وأهم هذه الاختلافات أننا في الحالة الأولى لا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نمارس نشاطاً إيجابياً كبيراً على نفس النحو الذي يكون في حالة الاتصال بعمل فني أدبي ما، حيث أن تأسيس الموضوعات المتمثلة في العمل الفني الأدبي، بالإضافة إلى تعيين حشد المظاهر التي تظهر فيها هذه الموضوعات، هو عملية تفرض علينا مهمة أكثر اتساعاً وتعقيداً عما يكون عليه الحال عندما نلاحظ ـ على سبيل المثال ـ كاتدرائية ما أو نستمع إلى صوناتا لبيتهوفن، فنحن في هذه الحالة الأخيرة لا نقوم بإجراء مثل هذه العملية بوظائفها المعقدة، أو على الأقل يصبح إجراؤها أكثر سهولة.

ولكن كل هذه الاختلافات فيما يرى إنجاردن: «هي فقط مجرد اختلافات في الدرجة بين ضروب الخبرة الجمالية. إننا لا ينبغي أن نتجاهلها، ولا أن نبخس من قدرها، ولكنها لا تخول لنا أن نحصر مفهوم الخبرة الجمالية على النحو الذي يمتدحه تـاتـركيفـيتش»[59]. ومعنى هذا أن إنجاردن يرى أن الفصل الحاسم الذي اصطنعه تاتركيفيتش بين خبرات أدبية وخبرات جمالية بالمعنى الأخص والأضيق، على أساس فكرة المباشرة الحسية ـ هو فصل لا يقوم على أساس مقبول؛ لأن التباين أو التفاوت في أهميـة دور الإدراك الحسي فيـما بـين الخبـرات (أي من حيث مـدى تحقق أو عـدم تحقق مباشرة حسية في هذه الخبرات)، هو أمر لا يمثل عنصراً ضرورياً مميزاً للخبرة الجمالية بما هي كذلك، أي لا يمثل معياراً أو سمة عامة جوهرية نميز بها الخبرة الجمالية. فالتفاوت بين الخبرات فيما يتعلق بهذا العنصر (الإدراك الحسي أو المباشرة

(59) Ibid., p. 221.

الحسية)، لن يغير من تلك السمة الجوهرية التي أفضت إليها تحليلات إنجاردن، للخبرة الجمالية، والتي مؤداها أن الخبرة الجمالية، حتى وإن كانت تتخذ نقطة انطلاقها من الإدراك الحسي، فإنها تتجاوزه دائماً: فلكي نفهم العمل الفني ونؤسسه بوصفه موضوعاً جمالياً، فإننا يجب دائماً أن نتجاوز الأشياء الواقعية التي تكون معطاة لنا في الإدراك الحسي، وأن نتيح للموضوع الجمالي أن يتأسس بأن ننتقل من حالة الإدراك الحسي لموضوع واقعي إلى حالة الاتجاه الجمالي إزاء هذا الموضوع. وهذا يصدق بشكل مستقل تماماً عما إذا كنا نتعامل مع عمل نحتي أو لوحة أو مبنى معماري أو مع عمل فني أدبي. فحتى عندما يكون العمل الذي نتعامل معه ونتأمله معطى لنا في مباشرة حسية، من قبيل: لوحة ما أو عمل نحتي، فإن الإدراك البصري الذي نجريه هنا يتخذ مساراً مختلفاً عن ذلك الإدراك البصري الذي به نتعرف على موضوع واقعي، فهو هنا يكون مستخدماً كنقطة بداية تمهد لمسار الاتجاه الجمالي. والأمثلة التطبيقية المستمدة من فن النحت، والتي استخدمها إنجاردن في تحليله العام للخبرة الجمالية، كانت تهدف ـ كما يؤكد هو نفسه ـ إلى إثبات هذه الحقيقة. ومن هنا فإن إنجاردن ينكر القول بأن من ماهية موضوع الخبرة الجمالية بمعناها الأخص أن يكون معطى لنا في الإدراك الحسي. فالإدراك الحسي ليس عنصراً ضرورياً مميزاً لطبيعة الخبرة الجمالية، وهذا يعني بعبارة أخرى أن العناصر الضرورية المميزة للخبرة الجمالية لا تفترض الإدراك الحسي الخالص كنقطة بداية لازمة لكل خبرة جمالية: «فلا الانفعالي الجمالي الأولي، ولا النتائج المترتبة عليه (وهي بالتحديد تغير الاتجاه، وتأسيس الموضوع باعتباره انسجاماً كيفياً. والأساليب المتنوعة للاستجابة للقيمة) تفترض أبداً أن العمل الفني الذي يشكل نقطة الانطلاق لتأسيس الموضوع الجمالي . . . يجب أن يكون مدركاً «بواسطة الحواس»، ولا يمكن أن يدرك حدسياً في فعل من أفعال التمثل المتنوعة (أو أفعال التخيل)[60]. وهكذا فإن الإدراك الحسي بذاته لا يعد عنصراً كافياً أو مؤسساً لمسار الخبرة الجمالية، بل إن تحقيق مسار الخبرة الجمالية (أي تحقيق لحظاتها أو عناصرها الجوهرية) يقتضي ألا نبقى في حالة الإدراك الحسي الخالص، حتى بالنسبة لخبرتنا بتلك الأعمال الفنية التي تكون معطاة لنا بداية في مباشرة حسية.

وكل هذا يسري بالضرورة على الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي؛ لأنه إذا كان الإدراك الحسي الخالص لا يمثل لحظة مميزة داخل مسار الخبرة الجمالية، حتى عندما يكون موضوع هذه الخبرة عملاً فنياً من ذلك النوع الذي يكون معطى في مباشرة

(60)) Ibid., p. 220.

حسية ـ فإن هذا يسري بالتبعية على الخبرة بالعمل الفني الأدبي الذي لا يكون معطى لنا ابتداء في أية مباشرة حسية. فحتى الأصوات اللفظية والظواهر الصوتية ـ والتي ظن تاتـركيفيتش أنها تعطى لنا في خبرة حسية تمثل الجانب الجمالي في خبرتنا الأدبية(*) ـ لا تكون معطاة لنا ابتداء في أي إدراك حسي خالص؛ فالأصوات اللفظية، والظواهر الصوتية الأخرى، ليست مجرد أصوات فردية، وإنما هي بنى صوتية نمطية لها كيفياتها الجمالية الخاصة بها «كصور نمطية»، ولا تكون معطاة في أي إدراك سمعي خالص.

ومفاد القول في موقف إنجاردن هنا هو أن الظواهر الجمالية، أي تلك الظواهر التي تحدث في خبرتنا الجمالية، لا تكون أبداً معطاة لإدراكنا الحسي الخالص، أياً **كان نمط العمل الفني الذي يكون موضوعاً لهذه الخبرة.** حقاً إن هذه الظواهر تكون معطاة لنا من خلال مادة أو وسيط مادي، ولكن هذه المادة ليست مادة خالصة تخاطب حواسنا فقط بشكل مباشر (كالأصوات المنطوقة أو المسموعة للكلمات والجمل، والحجارة، والألوان. . . إلخ)، ولكنها مادة نستحوذ على معناها أو دلالتها حدسياً، ونسقط موضوعها تخيلياً. وعلى هذا الأساس، فإن فهم الظواهر الجماليـة باعتبارها تكون على وجه التخصيص ظواهر محسوسة، إنما هو فهم خاطىء لا يجوز اتخاذه مبرراً أو معياراً لتمييز الخبرة الجمالية، وتصنيفها أو تجزئتها إلى خبرات جمالية وخبرات أدبية، وبالتالي تصنيف هذه الأخيرة إلى خبرات أدبية جمالية تتعلق بظواهر محسوسة، وخبرات أدبية لا جمالية تتعلق بظواهر تتجاوز المحسوس. فخبراتنا بالأعمال الفنية الأدبية أو بأية أعمال فنية أخرى، هي جميعاً خبرات جمالية، طالما توافرت فيها العناصر واللحظات الأساسية الضرورية لكل خبرة جمالية، والتي ليس من بينها الإدراك الحسي. فهذه الخبرات جميعاً تشترك في أن الإدراك الحسي ليس عنصراً ضرورياً ـ **أو على الأقل ليس كافياً** ـ لتحقيق مسارها، ومع ذلك فهي تظل خبرات جمالية؛ لأن ما يجعل هذه الخبرات خبرات جمالية هو عنصر أو عناصر أخرى ـ بخلاف هذا الإدراك الحسي. فحتى عندما تبدأ خبرة جمالية ما من الإدراك الحسي كنقطة انطلاق لها، فإنها تتجاوزه دائماً؛ لأنه لا يكون كافياً لتأسيس هذه الخبرة بوصفها خبرة جمالية.

وما يؤسس الخبرة بوصفها خبرة جمالية إنما هو تلك العناصر أو اللحظات

(*) هذا يعني أن تاتـركيفيتش يصنف الخبرات الأدبية نفسها إلى خبرات أدبية جمالية يتعامل فيها القارىء مع ظواهر وصياغات صوتية مدركة حسياً، وخبرات أدبية ليست جمالية تكون متاحة للقارىء فقط من خلال الفكر أو الخيال، أي خبرات لا حسية.

الضرورية التي تتخذها مسار هذه الخبرة (والتي ناقشناها في الفصل السابق) من قبيل: الانفعال الأولي، والنتائج المترتبة عليه، والتي تفضي في النهاية إلى تأسيس الموضوع الجمالي والتأمل الشعوري للقيمة الجمالية المتأسسة للعمل ككل. وكل هذا يسري على الخبرة الأدبية، لأن هذه الخبرة الأخيرة ليست إلا نمطاً من أنماط الخبرة الجمالية. ولذلك؛ فإن العناصر الضرورية المميزة للخبرة الجمالية، هي نفس العناصر التي تكون لازمة لتحقيق اتجاه جمالي إزاء العمل الفني الأدبي. ويمكن إبراز ذلك فيما يلي:

إن الاتجاه الجمالي إزاء العمل الفني الأدبي لا يمكن تحقيقه - فيما يرى إنجاردن[61] - من مجرد سلسلة العمليات المعرفية التي تدخل في تعيين العمل، وإنما لا بد من أن يصاحب هذه العمليات خبرات أخرى من انفعالات معينة وأساليب من الأنشطة التي تهدف إلى تأسيس الموضوع الجمالي، وهي انفعالات وأنشطة لا يكون لها وجود في حالة قراءة العمل الأدبي خارج اتجاه جمالي. ولكي ننتقل إلى حالة الاتجاه الجمالي إزاء العمل الفني الأدبي فلا بد من حدوث «الانفعال الجمالي الأولي» الذي يكون ناتجاً عن عنصر أو كيفيات جمالية مؤثرة متضمنة في العمل. حقاً إن القارىء يمكن أن يتخذ اتجاهاً جمالياً إزاء العمل منذ البداية وقبل القراءة، حينما يهيىء نفسه بشكل مصطنع لأن يتخذ اتجاهاً جمالياً إزاء العمل، قد يثيره أو يحفزه عنوان العمل على سبيل المثال - إلا أن الاتجاه الجمالي لن يتحقق إذا لم يعضده العمل ذاته، أي إذا لم يكن قادراً على إثارة الانفعال الجمالي الأولى الناتج عن كيفية أو كيفيات جمالية معينة في العمل. وعندما يحدث الاتجاه الجمالي بشكل طبيعي أثناء القراءة، فإن الانفعال الجمالي الذي يثيره العمل الأدبي يتفاوت من عمل إلى آخر من حيث الطبقة التي يحدث فيها والمرحلة التي يمكن أن ينشأ فيها. وحدوث الانفعال الأولى يكون ضرورياً لإثارة سلسلة العمليات التي تهدف إلى تعيين العمل وإعادة تأسيسه كموضوع جمالي، يقول إنجاردن:

«وبمجرد أن يتم حدوث الانفعال الجمالي الأولي لدى القارىء، فإن الخبرة الجمالية تتجلى من خلال التأثير التالي لتفاصيل العمل التي قد تعينت أثناء القراءة، فهي تفاصيل تصبح مدركة بواسطة القارىء بعد أن بلغت حالة التعين. وعندئذ يتم تأسيس الموضوع الجمالي. وأنا أعني «بالموضوع الجمالي» هنا حالة تعين العمل الأدبي، التي فيها يتم تجسيد وتعيين الكيفيات المتكافئة جمالياً المحددة بواسطة التأثير الفني

(61) Ibid., p. 223 f.

للعمل، مثلما أعني به انسجاماً لهذه الكيفيات، ومن ثم تأسيس للقيمة الجمالية»[62].

ولكن كما أن إنجاردن كان حريصاً على بيان أن الخبرات الجمالية الأدبية ليست نمطاً مستقلاً أو منفصلاً عن سائر الخبرات الجمالية الأخرى بالأعمال الفنية المتنوعة، وإنما هي تشارك هذه الخبرات في السمات العامة أو العناصر الضرورية المميزة للنمط العام للخبرة الجمالية أو الاتجاه الجمالي ـ فإن إنجاردن كان حريصاً في نفس الوقت على إظهار التفاصيل المتنوعة التي تميز الخبرات الجمالية الأدبية عن الخبرات الجمالية الأخرى، أي أنه كان حريصاً على إظهار الخبرات الأدبية كنمط متميز عن الخبرات الجمالية الأخرى، وإن كان يظل منتسباً مع هذه الخبرات إلى جنس واحد هو النمط العام للخبرة الجمالية. فما هي تلك التفاصيل أو الاختلافات الجزئية المميزة للخبرات الجمالية الأدبية؟

من بين هذه الاختلافات المميزة للخبرات الجمالية الأدبية: أنها ـ بخلاف الخبرات الجمالية الأخرى ـ لا يكون موضوعها معطى في مباشرة حسية؛ ولذلك فإنها لا تتخذ نقطة انطلاقها من الإدراك الحسي، ويتقلص فيها تماماً دور هذا الإدراك فيما يتعلق بتأسيس طبقات العمل الفني الأدبي، في حين أنه يكون أكثر تحديداً لمسار الخبرات الأخرى. ويترتب على هذا اتساع دور الإدراك الذهني الحدسي والتخيلي، الذي يكون لازماً لتجسيد مظاهر الموضوعات التي تكون في حالة كمون وتأهب. ولكن من الضروري أن نلاحظ ـ كما بينا ذلك من قبل ـ أن إنجاردن قد أظهر لنا أن هذا الاختلاف ـ مثل سائر الاختلافات الأخرى المميزة للخبرات الأدبية ـ هو اختلاف يتعلق بالتفاصيل الجزئية ولا يمس السمات الضرورية المميزة للخبرات الجمالية كما ظن تاتركيفيتش.

ومن أهم التفاصيل الجزئية المميزة للخبرات الجمالية الأدبية عن الخبرات الجمالية الخاصة بالفنون التشكيلية بوجه خاص: كأعمال التصوير والنحت والمعمار، هو أن الخبرة بالعمل الفني الأدبي تحدث في مراحل عديدة يتم فيها إعادة تأسيس أجزاء العمل بشكل تتابعي، حتى إنه في كل مرحلة يتم التعرف على جزء جديد يتلو جزءاً آخر، ويتجلى من خلال طابع منظور زماني مميز للمرحلة التي يظهر فيها، ويمدنا بتفاصيل جديدة للعمل ترتبط بصدى المرحلة السابقة. ولهذا السبب «فإن تأسيس التعين الجمالي أو الموضوع الأدبي الجمالي لا يحدث أبداً في لحظة، وإنما يدوم فترة من الزمن، وطوله يتوقف على طول العمل ذاته»[63]. وهذا يعني أن

(62) Ibid., p. 225.

(63) Ibid., p. 227.

الموضوع الجمالي في العمل الفني الأدبي لا يمكن الاستحواذ عليه أو تثبيته في لحظة جزئية؛ لأنه يتأسس عبر لحظات أو مراحلٍ زمنية عديدة، وفي اللحظة التي يكتملٍ فيها وجوده، فإنه يكف عن أن يكون حاضراً للقارىء ويبدأ في أن يتوارى تدريجياً نحو الماضي، فلا يكون من الممكن استدعائه أو تثبيته بكليته بعد اكتماله.

وإذا كانت هذه المجموعة الأخيرة من الخصائص تمثل جانباً هاماً تظهر فيه الاختلافات الجزئية المميزة للخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي عن الخبرات الجمالية بالأعمال الفنية التشكيلية، فإن هذه الخصائص تمثل - في نفس الوقت - الجانب الذي تلتقي فيه الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي مع الخبرة الجمالية بالعمل الموسيقي، رغم أن هذا الالتقاء بين الخبرتين لا يكون بدون اختلافات دقيقة مميزة لكل منهما. وبحث إنجاردن هنا يعد مثمراً بالنسبة للإستطيقا الوصفية المقارنة؛ لأن إنجاردن هنا يبرز الطابع المميز للخبرة الجمالية الأدبية من خلال إبراز أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين الخبرات الجمالية الأخرى. ولأن الخبرة الجمالية بالعمل الموسيقي تلتقي بشكل واضح مع الخبرة الجمالية الأدبية فيما يتعلق بهذا الجانب من الخصائص الذي نحن بصدده الآن، فإن إنجاردن يبدأ بهذه العلاقة:

إن بنية العمل الموسيقي تكون مؤسسة على نحو يشبه أسلوب تأسيس بنية العمل الفني الأدبي، من حيث أن كلًا منهما تتألف من أجزاء متتابعة في الزمان ومرتبطة معاً، وهذا يعني - وفقاً لمبادىء التحليل الفينومينولوجي عند إنجاردن، والتي من بينها مبدأ خضوع الخبرة لموضوعها - أن الإدراك الجمالي في كلتا الحالتين سوف يسير على نحو مشابه بحيث يعيد تأسيس أجزاء العمل على نفس النحو التتابعي الذي ترد عليه في بنية العمل. ومن هذا يمكن أن نستخلص نتيجة أخرى - وإن لم يصرح بها إنجاردن - وهي أن الموضوع الجمالي في كلتا الحالتين يتأسس ويكتمل على نحو تدريجي؛ وبالتالي فإنه لا تكون هناك لحظة جزئية يمكن فيها الاستحواذ على هذا الموضوع أو تثبيته أمام الإدراك الجمالي. ومع ذلك، فإنه برغم كل الشواهد التي تشهد على قرابة الخبرتين من حيث هذا الجانب أو الطابع المميز لكل منهما، فإن تحليل إنجاردن الثاقب يميز داخل هذا الجانب نفسه بين فروق أو اختلافات دقيقة في كلتا الحالتين: وهي اختلافات دقيقة؛ لأنها لا تمس طابع التأسيس الجمالي التتابعي في كلتا الخبرتين، وإنما تتعلق بدرجة أو مدى التعقيد الذي يتم به هذا التأسيس. يقول إنجاردن:

«ولكن هذا الأمر [يقصد التأسيس الجمالي التتابعي لأجزاء العمل] لا يكون في حالة الإدراك الجمالي للعمل الموسيقي على نفس الدرجة من التعقيد التي يكون عليها في حالة الإدراك الجمالي للعمل الأدبي. وبالطبع، فإن هذا يتوقف إلى حد ما على

شكل أو أسلوب تأليف كل من العمل الأدبي والموسيقي. ولكن عندما ننظر للأمر على وجه العموم، فإننا نجد أن نطاق أجزاء العمل الموسيقي المدركة سابقاً، والتي ما زال لها تأثير هام على إدراك الأجزاء التالية، لا يكون نطاقاً واسعاً ومتشعباً كما هو الحال في العمل الفني الأدبي»(64).

وبالطبع فإن هذا الاختلاف في درجة تعقد الإدراك الجمالي، لا بد أن يكون راجعاً لاختلاف في درجة التعقد البنيوي في كل من العمل الفني الأدبي والعمل الموسيقي. وهذه العلاقة يمكن إبرازها فيما يلي:

إن الارتباط بين الأجزاء الفردية للعمل الأدبي يكون بوجه عام أكثر وثاقة عما يكون عليه في حالة العمل الموسيقي؛ لأن العمل الأدبي ينطوي على طبقة الوحدات السيمناطيقية التي تحدد الارتباطات المنطقية المتنوعة بين الجمل، ومن ثم بين نظائرها الموضوعية. حقاً إن الصياغات الموسيقية تمثل وحدات مرتبطة معاً(*) (وخاصة عندما يكون العمل مؤلفاً بشكل جيد) إلا أن العلاقات الكائنة بين هذه الصياغات لا تكون وثيقة جداً على نفس النحو الذي تكون عليه بين الجمل ومركباتها على سبيل المثال. ومن هنا يرى إنجاردن أن «الإبقاء في ذاكرة نشطة على الأجزاء المنصرمة في الخبرة الجمالية بالعمل الموسيقي يكون أكثر صعوبة مما يكون عليه الأمر في حالة الخبرة بالعمل الفني الأدبي»(65). وهذه العبارة سوف تبدو على الفور متناقضة مع توكيد إنجاردن السالف بأن الإدراك الجمالي للعمل الفني الأدبي يكون أكثر تعقيداً من الإدراك الجمالي للعمل الموسيقي، وهذا التناقض لا سبيل إلى رفعة إذا كنا سنتوقف عند حدود الفهم الحرفي لعبارات إنجاردن جملة بجملة. أما إذا حاولنا أن نقرأ ما بين السطور، وأن نفسر ما لم يصرح به إنجاردن، فإن هذا التناقض سوف يبدو لنا ظاهرياً! وظاهرية التناقض هنا يمكن أن نكشف عنها على النحو التالي: إن السبب في أن إمكانية الإبقاء على الأجزاء المتأسسة من العمل يكون أكثر سهولة في حالة الخبرة بالعمل الفني الأدبي، هو نفس السبب الذي يجعل من هذه الخبرة ذاتها أكثر تعقيداً!! فإذا كانت طبقة المعنى هي ما يُضفي ضرباً من الوحدة والارتباط المنطقي على أجزاء العمل بحيث تكون إمكانية إبقاء الأجزاء المتأسسة في الخبرة في حالة ذاكرة نشطة، فإن هذا الارتباط المنطقي الذي يتيح هذه الإمكانية هو نفسه ما

(64) Ibid., p. 228.

(*) هذا الارتباط في الصياغات الموسيقية يتبدى من ناحية في تسلسل الجمل الموسيقية، ويتبدى - من ناحية أخرى - في العلاقات الكائنة داخل البنى النغمية التي تتأسس على الهارموني المتعدد الأصوات.

(65) Ibid., loc. cit.

يلقي على كاهل القارىء بعبء أكبر يفرض عليه نشاطاً إيجابياً ملحوظاً يلتزم فيه بالانتباه التام للعلاقات الوثيقة بين أجزاء العمل، ويقوم بإعادة تأسيسها. وهذا هو السبب في أن افتقاد إحدى هذه العلاقات التي تفسرها المعاني ـ أما نتيجة لعدم انتباه القارىء في مرحلة ما من القراءة أو نتيجة لغموض (غير قصدي) في وحدات المعنى ـ قد يؤدي إلى حدوث تأثير سلبي على فهم العمل ككل وتأسيسه الجمالي. أما في حالة الخبرة بالعمل الموسيقي، فإن افتقاد إحدى العلاقات بين أجزاء العمل ـ نتيجة لأي من السببين السالفين ـ لا يكون مؤثراً على نفس النحو الذي يكون عليه في حالة الخبرة بالعمل الفني الأدبي؛ لأن العلاقات بين هذه الأجزاء لا تكون وثيقة على نفس النحو الذي تكون عليه في الحالة الأخيرة. ولا شك أن مدى صدق هذا التحليل الذي أقدمه هنا لرفع تناقض عبارات إنجاردن السالفة، هو أمر لا يمكن أن يشهد عليه سوى قصد إنجاردن نفسه. ولكن قصد إنجاردن ليس في علم الغيب! فالقصد ـ كما علمنا إنجاردن وميرلوبونتي من بعده ـ يكون كامناً بين السطور. وعلاوة على ذلك، فإن هناك شذرة صريحة تشهد بتوافق قصد إنجاردن مع هذا التحليل، إذ يقول: «. . . . إن الخبرة الجمالية التي تحدث أثناء المعرفة بعمل فني أدبي ما، تتطلب ـ على الأقل في حالات عديدة ـ قدراً أكبر من التركيز(*) والربط الدينامي لأجزاء العمل عما يكون عليه الحال بالنسبة للتأسيس الجمالي للعمل الموسيقي»[66].

وتعقد الإدراك الجمالي للعمل الفني الأدبي يبدو أيضاً من جهة أخرى مرتبطة، وهي: أن تأسيس الموضوع الجمالي الأدبي يكون أكثر صعوبة؛ لأن تعيين القيم المتوائمة جمالياً لا يتم فقط عبر طبقات متعددة مختلفة (لا تتوافر على نفس النحو في العمل الموسيقي)، وإنما يتم أيضاً عبر أجزاء من العمل متفرقة ومختلفة على مدى واسع، بمعنى أن جزءاً ما في صدر العمل الأدبي قد ينطوي على قيم لها علاقة وطيدة بقيم أخرى تظهر في أجزاء متأخرة من العمل. ورغم كل هذا، فإن إنجاردن يذكرنا في النهاية بأن هذه الاختلافات بين هذين النمطين من الخبرة الجمالية هي فحسب اختلافات في الدرجة.

(*) يشهد بصحة هذه الظاهرة التي يذكرها إنجاردن هنا، أننا في حالات كثيرة يمكن أن نستمتع بالعمل الموسيقي أثناء ممارسة نشاط آخر، وخاصة حينما يكون هذا النشاط الآخر له طابع إبداعي، كما في الرقص أو ممارسة المصوِّر أو المؤلف لعمله. وهذا يحدث بوجه خاص عندما يكون العمل الموسيقي مألوفاً للسامع، بل إن هذا الارتباط يكون أحياناً تلازمياً، حتى إنه ليمكن القول بأن ممارسة الرقص لا يمكن أن تحدث إلا من خلال الاستمتاع الجمالي بالعمل الموسيقي. ولا شك أن كل هذا يتوقف على مدى تعقد بنية العمل الموسيقي؛ فالأعمال الموسيقية المعقدة ـ كالأعمال السيمفونية بوجه خاص ـ تتطلب انتباهاً خاصاً لا يصاحبه، بل لا يمكن أن يصاحبه أي نشاط آخر، حتى وإن كان إبداعياً.

(66) Ibid., loc. cit.

والاختلافات في الدرجة أو في التفاصيل الجزئية بين الخبرات الجمالية تكون أكثر وضوحاً بين هذين النمطين السالفين من الخبرة الجمالية (الخبرة الجمالية بكل من العمل الفني الأدبي والعمل الموسيقي) وبين الأنماط الأخرى من الخبرة الجمالية التي تحدث في ادراك ما يُسمى بالفنون المكانية من قبيل: اللوحة أو العمل النحتي أو العمل المعماري. ولا شك أن الاختلافات بين الفنون الزمانية وخاصة الأدب والموسيقى، والفنون المكانية (وإلى حد ما الاختلافات بين الخبرات الجمالية في كل منهما)، كانت موضع اهتمام وتركيز كثير من البحوث من قبل إنجاردن، وكان لسنج - كما نوهنا من قبل - هو أول من أظهر هذه الاختلافات بوضوح: فلقد بين لنا لسنج أن الفنون التشكيلية المكانية تعبر عن الاجسام التي تحتل جزءاً في المكان، في حين أن الشعر - على سبيل المثال - بوصفه فناً من الفنون الزمانية، يعبر عن الأفعال، والأفعال هي أحداث أو موضوعات تتوالى في الزمان. حقاً إن التصوير أو النحت يمكن أن يعبر عن الأفعال مثلما أن الشعر يمكن أن يصور الأجسام التي توجد في المكان، ولكن هذا لا يمكن أن يحدث على نفس النحو. فالتصوير أو النحت لا يمكن أن يعبر عن الأفعال أو الحركة - وبالتالي الزمان - إلا من خلال الجسم، أي من خلال المكان. فالنحت على سبيل المثال - كما بين لنا فنكلمان وشوبنهاور - يعبر عن الحركة من خلال لحظة معينة تعبر عن الرشاقة التي تتمثل في نسبة ملائمة بين الشخص الفاعل وفعله. ولكن الشعر عندما يصور الأجسام، فإنه يفعل ذلك دائماً - كما بين لسنج - من خلال تصوير الأفعال وتتابعها في الزمان. وهذا يعني أنه إذا كانت الفنون التشكيلية في مستطاعها التعبير عن الزمان، فإنها لا تستطيع ذلك إلا من خلال «تمكين الزمان»، أي تثبيت الزمان أو الحركة التي يتخذها الشكل في لحظة زمنية منتقاة بعناية، في حين أن هذا التمكين للزمان لا يمكن أن يحدث في الأدب. وهكذا، فإن العنصر المكاني يظل هو الطابع المميز للفنون التشكيلية، في حين أن العنصر الزماني يظل هو طابع الأدب والموسيقى بوجه خاص. ولقد كان هيدجر(*) واعياً بوضوح بهذه الاختلافات حينما نظر إلى الصورة الفنية الكلية في الفنون التشكيلية باعتبارها تأسيس أو «تثبيت للشكل في مكان»، أي «إرساء للعالم على أرض» بلغة هيدجر الخاصة، في حين أن الصورة الفنية في الأدب لا يمكن أن تتجلى إلا ن خلال طابع «الزمانية»، فالماهية الأولية للأدب أنه ينطق الخبرة بوضوح من خلال استخدام كلمات، لا أصباغ لونية أو كتل حجرية، والكلمات تتوالى في سياق ما، وهذا يعني أنها زمانية من حيث الأصل.

(*) انظر ص 103, 128.

إلا أن تحليل إنجاردن الفينومينولوجي لهذا المبحث قد تميز بخاصيتين أساسيتين: فمن ناحية نجد أن إنجاردن لا يُولي اهتماماً فحسب إلى الاختلافات بين الفنون التشكيلية والزمانية (ممثلة في الأدب) على المستوى الأونطولوجي، أي من حيث الأسلوب الذي يتأسس به كل نمط داخل هذين المجالين، وإنما أيضاً من حيث الأسلوب الذي به يتأسس كل نمط في الخبرة، وهذا التحليل الأخير ـ الذي كان غائباً عند هيدجر ـ هو التحليل الذي يُعتد به من الناحية الفينومينولوجية، وأعني بذلك أن التحليل الأول إذا لم يتم تطويره إلى التحليل الأخير، فإن قيمته تتضاءل ويظل ناقصاً. ومن ناحية أخرى، نجد أن إنجاردن لا يركز فحسب على هذه الاختلافات، وإنما هو حريص على إبراز أوجه القرابة حرصه على إبراز الاختلافات ذاتها. وهنا تكمن أصالة إنجاردن وتفرده: فإنجاردن إذ يبرز قرابة الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي من الخبرة الجمالية بالعمل الموسيقي، فإنه يبرز في نفس الوقت أوجه الاختلاف داخل صلة القرابة ذاتها. وإنجاردن إذ يبرز مجال اختلاف وتباعد كلتا الخبرتين السابقتين معاً عن الخبرات الجمالية بالفنون التشكيلية، فإنه يبرز في نفس الوقت الصلات القائمة داخل مجال الاختلاف ذاته.

ومن هذه الناحية الأخيرة، فإن إنجاردن يكون قد أسهم إلى الإستطيقا الفينومينولوجية ـ بل والإستطيقا المعاصرة بوجه عام ـ خدمة جليلة؛ لأنه بعدم تركيزه على أوجه الاختلاف فحسب بين الخبرات وإنما على أوجه التشابه أيضاً، فإنه يظهر لنا هذه الاختلافات المتنوعة بين الخبرات الجمالية على أنها اختلافات جزئية تحدث داخل نمط عام للخبرة الجمالية. وخير شاهد على ذلك هو إبرازه لدور العنصر الزماني في الخبرة الجمالية بالفنون التشكيلية وخاصة فن المعمار، وفيما يلي إبراز ذلك:

على الرغم من أن الخبرات الجمالية بالفنون التشكيلية المكانية تختلف بوضوح عن الخبرة الجمالية الأدبية بوصفها من نمط الخبرات الزمانية، فإن الخبرة الجمالية بالفن المعماري تعد أقرب هذه الخبرات إلى الخبرة الأدبية، وفي ذلك يقول إنجاردن:

«إن الإدراك الجمالي للعمل المعماري هو الأكثر قرباً بالنسبة للخبرة الجمالية الأدبية، من حيث التأسيس الجزئي أو التدريجي للموضوع الجمالي. لأننا هنا أيضاً [أي في الخبرة الجمالية بالعمل المعماري] يمكن أن ننظر إلى العمل في أجزائه ومظاهره المتنوعة بشكل متعاقب. فلكي نفهمه في كليته، فإننا يجب أن ننظر إليه من الداخل والخارج، ولكن هذا يحدث دائماً بشكل جزئي، فهو يكون مجرد إدراك افتراضي. ومن المؤكد أن كل أجزاء العمل تكون حاضرة بالفعل في نفس الوقت. ومن

ثم، فإنه تكون هناك دائماً مرحلة أطول أو أقصر ليتأسس الموضوع الجمالي المعماري»[67].

غير أن هناك اختلافاً بين أسلوب تأسيس الموضوع الجمالي في كل من الخبرة الجمالية الأدبية والخبرة الجمالية بالعمل المعماري. ورغم أن إنجاردن لا يشير إلى هذا الاختلاف وهو بصدد تحليله لأسلوب تأسيس الموضوع الجمالي المعماري، وإنما يشير فقط إلى تأسيس هذا الموضوع الجمالي الأخير باعتباره يمكن أن يتخذ أساليب متنوعة للغاية بالنسبة للمبنى المعماري الواحد - رغم ذلك، فإننا يمكن أن نستنتج هذا الاختلاف من خلال دراستنا السابقة لتحليل إنجاردن لتأسيس الموضوع الجمالي بوجه عام، والموضوع الجمالي الأدبي بوجه خاص: فالعمل الفني - كما نعلم - يسمح بإمكانية تأسيس عدد قليل من الموضوعات الجمالية المتوافقة معه. ولا شك أن هذا العدد سوف يكون أكثر تحدداً في حالة تأسيس الموضوع الجمالي الأدبي؛ لأن طبقة المعنى المميزة للعمل الأدبي تفرض نوعاً من التحديد على عملية تعيين العمل من حيث طبقاته المتنوعة. أما في حالة تأسيس الموضوع الجمالي المعماري، فإن الأمر سوف يختلف: فتحقيق المبنى كموضوع جمالي - أي تحقيق كيفياته المتوائمة جمالياً - يمكن أن يحدث في أساليب مختلفة للغاية. فرغم أن المبنى المعماري يبقى ثابتاً بلا تغير، إلا أنه يكون فحسب ثابتاً كأساس فيزيقي لموضوعه الجمالي الذي يكون مليئاً بالدينامية الباطنية التي تتجلى من خلال تفاعل كيفياته المتوائمة جمالياً. فهذه الكيفيات المتوائمة جمالياً - والتي تشكل الموضوع الجمالي - يمكن أن تتعين على أنحاء عديدة في كثرة لا حصر لها من الموضوعات الجمالية، وخاصة عندما تحدث هذه التعينات من خلال كثرة من مشاهدين ينتمون إلى أزمنة مختلفة.

وإنجاردن يصرح بأن «تأسيس الموضوعات الجمالية المعمارية لا يكون مختلفاً جوهرياً عن تأسيس الموضوعات الجمالية في مجال النحت»[68]. ويبدو أنه قد اكتفى بالتحليل المسهب الذي قدمه لتمثال «فينوس ميلو» في معرض تحليله للخبرة الجمالية بوجه عام.

وعلى الرغم من أن الإدراك الجمالي للوحة (كفن مكاني) يكون أقل قرابة بالنسبة للخبرة الأدبية، إلا أننا لا نعدم أثر الطابع الزماني في الإدراك الجمالي للوحة. ويمكن إبراز الجوانب والتفاصيل الدقيقة المميزة للعنصر الزماني في إدراك اللوحة

---

(67)Ibid., p. 229.

(68) Ibid., loc. cit.

على النحو التالي:

ليس من الصحيح أن اللوحة ـ كما يقال عادة ـ يمكن إدراكها جمالياً في لحظة واحدة؛ لأنه حتى في تأمل لوحة ما، فإن المرء يمكن أن يتخذ مواضع ممكنة متنوعة تقع في اتجاهات مختلفة ومسافات متباينة من سطح اللوحة. ونحن يمكن أن نترك أعيننا تتجول عبر سطح اللوحة عندما نلاحظها من رؤية معينة تكون لها دلالة بالنسبة للإدراك الجمالي، خاصة في حالة إدراك اللوحات الكبيرة نسبياً، وبذلك فإننا يمكن أن نتخذ أساليبَ عديدة في تأسيس الموضوع الجمالي. ومع ذلك، فإن إدراك اللوحة من كافة الجوانب، لا يكون عنصراً لازماً، وإنما يكفي إدراكها من الواجهة فقط، بل إننا حتى يمكن أن نكفل إدراكاً أمثل للوحة داخل مكان محدود نسبياً. ولذلك، فإنه لا يكون ضرورياً لتحقيق تعيين جمالي تام بالنسبة للوحة، أن تُشاهَد ـ كما يُشاهَد العمل المعماري أو النحتي مثلاً ـ من كل النقاط داخل هذا المكان.

إلا أن العامل الحاسم المميز للخبرة باللوحة عن الخبرات الجمالية المشار إليها سابقاً، هو أنه تكون هناك لحظة يمكن فيها إدراك اللوحة في كليتها. فعلى الرغم من أن تأسيس الموضوع الجمالي هنا يشارك تأسيس الموضوعات الجمالية في سائر الخبرات الجمالية الأخرى (بما في ذلك الخبرات الأدبية)، من حيث أنه يستغرق فترة زمنية (ويكون الاختلاف هنا فقط في مدى امتداد هذه الفترة)، إلا أنه تكون هناك دائماً لحظة ما يكتمل فيها هذا التأسيس. ويصبح مثبتاً، أي يصبح متحققاً على حد تعبير إنجاردن «في صورة مدركة استاتيكياً إلى حد ما»(69).

وبالإضافة إلى كل ما تقدم من اختلافات جزئية بين الخبرة الجمالية والخبرات الجمالية الأخرى، فإن إنجاردن يبرز خاصية جزئية أخرى تميز الخبرة الجمالية الأدبية ذاتها عن كل الخبرات الجمالية الأخرى، إلاَّ وهي أن كل خبرة جمالية أدبية تنطوي على عنصر عقلاني خالص يتمثل في ذلك الفهم العقلي الخالص الذي تفترضه وحدات المعنى في العمل الأدبي. ولذلك فإن الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي لا يمكن إدراكها حدسياً بشكل مباشر، إلا من خلال توسط المعاني، أي من خلال تصورات أو تخطيطات تصورية conceptual schemata، فنحن نجسد هذه الموضوعات ونلبسها مظهراً حدسياً عيانياً من خلال الاستعانة بالمظاهر التخطيطية.

والحقيقة أن هذه الخاصية التي يشير إليها إنجاردن هي من القضايا الشائكة التي طالما دار ـ ويدور ـ حولها الجدل سواء في مجال النظريات الجمالية داخل مجال النقد الأدبي أو داخل مجال الإستطيقا الفلسفية. والجدل يدور حول هذا السؤال: هل

(69) Ibid. p. 230.

مضمون أو محتوى القيمة التي يوصلها لنا العمل الأدبي يكون معرفياً أم وجدانياً؟ وهذا السؤال يتم تعميمه ليُثَار على نطاق أوسع داخل مجال الإستطيقا على النحو التالي: هل الخبرة الجمالية تعد خبرة بقيم معرفية أم وجدانية؟ وهناك دراسات تحاول الإجابة على هذا التساؤل بالتأكيد على أن الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي ـ وبالعمل الفني بوجه عام ـ هي خبرة تحدث تحت مستوى الوعي العقلاني، أي تحت مستوى الفكر والمعرفة؛ فهي خبرة تحدث على مستوى الشعور والانفعال، إنها خبرة وعي يحس ويشعر، لا وعي يتعقل موضوعه[70]. ووفقاً لهذا الاتجاه، فإن الخبرة الأدبية (والخبرة الجمالية بوجه عام) يمكن أن تنطوي على بعد معرفي، ولكن المعرفة هنا تكون معرفة بالشعور (من جانب المدرك) وضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور (من جانب المُبدع)، «فالفن يكون معرفياً، ولكن ما يتعرف عليه الفن هو المشاعر»[71]

ولو قُدِّر لإنجاردن أن يُقيِّم هذا الرأي فإنه كان سينظر إليه على أنه ضرب من التعميم يفتقر إلى دقة التحليل والتمييز، وهنا ينبغي أن نلاحظ عدة أمور فيما يتعلق بموقف إنجاردن:

ينبغي أن نلاحظ أولاً أن إنجاردن عندما يقرر أن الخبرة الجمالية الأدبية تنطوي على عنصر عقلاني، فإنه لا يعني بذلك أن القيمة الجمالية النهائية للعمل الأدبي ـ والتي تنبثق عندما تتأسس فكرته؛ وبالتالي موضوعه الجمالي ـ تكون قيمة معرفية متعقلة. فتحليل إنجاردن للماهية العامة للخبرة الجمالية ـ وهو تحليل يسري بالضرورة على الخبرة الأدبية ـ قد أظهر لنا أن فكرة العمل الفني بوجه عام؛ ليست مجرد فكرة متعقلة أو متصوَّرة، وأن التأمل النهائي للموضوع الجمالي المتأسس لا يمكن أن يتم دون أن يصاحبه الشعور. هذا التحليل الذي يتجاوز القسمة الثنائية في شتى صورها، والتي تتخذ دائماً صورة «إما... أو» (وهي هنا: أما معرفة أو وجدان) ـ هو تحليل يشارك فيه كل فيلسوف أو باحث يلتزم بالمنهج الفينومينولوجي. فدوفرين وصل إلى نفس النتيجة، وحتى ميرلوبونتي الذي أكد على أولية المحسوس والإدراك الحسي في الخبرة الجمالية كشف لنا كيف يكون هذا الإدراك الحسي ملقحاً بعمليات الذهن، تماماً مثلما أن المحسوس يكون مخصباً بالمعنى والدلالة. ولكن تحليل إنجاردن المدقق يريد أن يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، أي يريد أن يتجاوز

---

(70) من أمثال هذه الدراسات كتاب Wayne Shumaker, Literature and the Irrational, (PrincetonHall Inc., 1960

انظر للباحث؛ تقديم وترجمة الفصل الأول من هذا الكتاب بعنوان «القيمة المعرفية للأدب»، مجلة فصول، المجلد الثالث. العدد الثالث 1986.

(71) نفس المصدر، ص 32.

تحليل الخبرة الجمالية بوجه عام، ليثير تساؤلاً أبعد يمكن صياغته على النحو التالي: هل العنصر المعرفي الذي قد يدخل في نسيج الخبرة الجمالية ويسهم في تأسيس الطابع المتمثل في الجانب التأملي فيها، يكون على مستوى واحد من الأهمية في كل الخبرات الجمالية؟ بل إن هذا السؤال ـ في الحقيقة ـ يثير في أذهاننا سؤالاً أسبق: هل هذا العنصر المعرفي يكون له طابع واحد أو يحدث على نحو واحد في سائر الخبرات الجمالية؟ وهنا يمكن أن نلاحظ ـ وهذا التحليل من جانبي، وليس من جانب إنجاردن(*) ـ أن العنصر المعرفي في الخبرات الجمالية لا يتخذ صورة واحدة، فهو قد يتمثل في صورة عملية ذهنية حدسية أو تخيلية ننتقل فيها مباشرة من المحسوس إلى الموضوع الذي يشير إليه، وهكذا فإننا ننتقل إلى موضوع مدرك حدسياً أو متخيل، وليس مشعوراً به فحسب. أما في حالة الخبرة الجمالية الأدبية بوجه خاص، فإن الانتقال إلى هذا الموضوع لا يمكن أن يحدث ـ كما سبق القول ـ إلا من خلال وساطة المعاني، ومن ثم التصورات. وهكذا، فإن العنصر المعرفي في الخبرة الأدبية ينطوي بالضرورة على فهم تعقلي، هذا الفهم التعقلي ـ الذي تتخذه أو تعتمد عليه المعرفة في الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي ـ لا يكون شرطاً ضرورياً بالنسبة لكل خبرة جمالية، بل إنه قد يتلاشى في بعض هذه الخبرات. هذا هو ما يريد أن يصل إليه إنجاردن، والنص التالي يعبر عن موقفه بوضوح:

«..... إن الخبرة الجمالية الأدبية لا يمكن أن تكون أبداً لا عقلية تماماً وانفعالية خالصة، على نحو ما يكون ممكناً على الأقل بالنسبة للخبرة ببعض الأعمال الموسيقية. وحتى في أعمال الشعر الغنائي العاطفي بشكل خاص، فإن عنصر الفهم هذا لا يكون حاضراً فحسب، بل إنه قد لا يمكن حذفه أو اختزاله دون حدوث تأثير مدمر للعناصر الأخرى الخاصة بمضمون القصيدة الغنائية، أو للموضوع الجمالي المناظر لها. فلا ينبغي أن نحاول استبعاد هذا العنصر المميز للخبرة الأدبية، والمميز ـ بالتناظر ـ للموضوع الجمالي الخاص بهذه الخبرة، حيث إن هذا العنصر يخصب كلا منهما بأسلوبه الخاص»[72].

والأمثلة على الخصائص والتفاصيل المميزة للخبرة الجمالية الأدبية يمكن أن تتعدد، ولكن كل ما يهمنا في المقام الأول هو أن نعي هذه الخصائص باعتبارها لا تمس الخصائص المميزة للخبرة الجمالية كنمط عام تنتمي إليه سائر الخبرات الجمالية الأدبية.

(*) وإن كان هذا التحليل يلقي مزيداً من الضوء على موقف إنجاردن هنا.

(72) Ingarden, op. cit., pp. 230 - 231.

ب ـ الخبرة الجمالية الأدبية إزاء الخبرات الأدبية الأخرى

لقد أظهر لنا التحليل السابق كيف تتميز الخبرة الجمالية الأدبية عن الخبرات الجمالية الأخرى من بني جنسها؛ فالتحليل السابق هو تحليل يميز الاختلافات الجزئية الكائنة بين أنواع متجانسة، أي أنواع تنتمي إلى جنس واحد(*). ولقد رأينا أن هذا التحليل قد افترض تحليلاً سابقاً تعرفنا فيه على الخبرات والعمليات المعرفية التي تؤدي إلى تحقق الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي. ولكن تحليل إنجاردن لا يتوقف عند هذه الحدود؛ لأن التمييز التام للخبرة الجمالية الأدبية يقتضي أيضاً إظهار اختلافها عن أنماط أخرى من الخبرات الأدبية ذاتها. فتحليل إنجاردن هنا لا ينصب على إظهار اختلافات جزئية كائنة بين أنواع من الخبرات مشتركة في جنس واحد يتمثل في طابع عام مشترك هو بمثابة الاتجاه الجمالي الذي يكون واحداً فيها، وإنما التحليل هنا ينصب على خبرات تشترك في الموضوع ولكنها تختلف في الاتجاه. فمبحث إنجاردن هنا ما هو إلا امتداد أو نوع من التخصيص للتحليل الوصفي الذي قدمه للاتجاه الجمالي بوجه عام: فكما أن التحليل الوصفي الفينومينولوجي يمكن أن يميز بين اتجاهات متنوعة يمكن أن تُتخذ إزاء العمل الفني بوجه عام، كذلك فإن هذا التحليل يمكن أن يمتد إلى ما هو أبعد أو أخص من ذلك، ليميز بين اتجاهات متنوعة يمكن أن تتخذ إزاء نوع أو نمط بعينه من الأعمال الفنية. والعمل الفني الأدبي ـ كما سوف نرى ـ يعد مثالاً جيداً يمكن أن تظهر فيه بوضوح هذه الاتجاهات المتنوعة، وفي هذا يقول إنجاردن: «إن البحوث الوصفية يجب أن تميز ـ في المقام الأول ـ الضروب النمطية الممكنة المختلفة للمعرفة بالعمل الفني، وبوجه خاص العمل الفني الأدبي»[73].

ولقد رأى إنجاردن أن مبحثه هنا يعد استمراراً لتحليله الوصفي للخبرة الجمالية الأدبية، وأن هذا المبحث يقدم أساساً لنظرية ابستمولوجية أدبية، أو ـ بمعنى أدق ـ يرسي أساساً أو إطاراً تخطيطياً للمشكلات الابستمولوجية المتعلقة بضروب المعرفة بالعمل الفني الأدبي. وإنجاردن هنا يثير مشكلات لم تدرك من قبل بوضوح، ولم يكن هناك إمكانية أو تصور واضح لإمكانية صياغتها وتحليلها بدقة. وهذا المبحث يمكن أن يتخذ إطاراً أوسع، حينما يتعلق ببحث هذه المشكلات داخل نطاق النظرية الجمالية ككل. وهكذا، فإن المنهج الفينومينولوجي يمكن أن يوجه مسار الدراسات

(*) هناك في مبحث إنجاردن تحليل لخصائص أخص تميز بعض الخبرات الجمالية الأدبية، كما في حالة الخبرة بالشعر، والاختلافات في هذه الحالة يمكن اعتبارها اختلافات في النوع أو النمط الفني الواحد، ولكننا لن نشير إليها تجنباً للتعقيد والإسهاب.

(73) Ibid., p. 169.

الأدبية والجمالية بوجه عام، ويمدهما بأساس متين، يقول إنجاردن: «وعلى هذا الأساس فقط يمكن أن نثير السؤال حول «إمكانية» الدراسات الأدبية من ناحية، وإمكانية الإستطيقا - من ناحية أخرى - بوصفهما دراسة للخبرة بالأعمال الفنية، وهو سؤال كان يُجَاب عليه غالباً بالنفي، دون صياغة دقيقة وإحكام للمشكلات الأساسية»(74).

فكيف إذن يمكن أن نميز بين ضروب المعرفة المتنوعة بالعمل الفني الأدبي؟ وهنا يمكن أن نسترجع في عجالة تمهيدية قصيرة الضروب المتنوعة للمعرفة أو الخبرة بالعمل الفني بوجه عام.

إن المرء - كما نعلم - يمكن أن يتخذ إزاء العمل الفني اتجاهات متنوعة للغاية، تختلف فيما بينها إلى حد كبير وفقاً لسببين رئيسيين: أحدهما يرجع للأهداف المختلفة التي يبغي المرء تحقيقها، وعلى هذا يتحدد نوع اتجاهه إزاء العمل؛ والآخر يكمن في الاختلافات الأساسية بين الأعمال الفنية ذاتها. وبوجه عام، فإن الاتجاهات التي يمكن أن تتخذ إزاء العمل الفني تتمثل في ثلاثة اتجاهات رئيسية، هي: الاتجاه العملي practical attitude، وهو الاتجاه الذي نتخذه في حياتنا اليومية المألوفة، حينما نتعامل مع سائر الأشياء وفقاً لأغراض نفعية أو عملية، والاتجاه البحثي أو المعرفي الخالص purely cognitive or investigative attitude، والاتجاه الجمالي aesthetic attitude. وإنجاردن يضرب مثالاً توضيحياً مبسطاً لهذه الاتجاهات الثلاثة التي يمكن أن يتخذها المرء إزاء العمل الفني على النحو التالي: فإذا افترضنا أن شخصاً ما أنجز صفقة تتعلق بشراء لوحة لأحد أساتذة فن التصوير القدامى، فإن مسلكه هذا يعد اتجاهاً عملياً. وبالمثل، فإن هذا الشخص عندما يعلق اللوحة على جدار غرفة مكتبه، فإن اتجاهه يكون أيضاً عملياً. ولكنه عندما يريد أن يبحث ليعرف إذا ما كان البائع قد خدعه، وباع له لوحة مزيفة، أم أن اللوحة التي اشتراها هي بالفعل اللوحة الأصلية التي انبثقت من تحت فرشاة الفنان التي أبدعها، فإنه سوف يتخذ في هذه الحالة اتجاهاً معرفياً أو بحثياً، بأن يبذل جهداً ليكتسب معرفة بمجموعة الخواص والإمارات المميزة للوحة التي قد اشتراها. وأخيراً، فإنه عندما يضطجع على أريكة ما مستغرقاً في حالة تأمل، ويحاول أن يعاين العمل من حيث كليته في صورته الفنية، عندئذ فقط يكون متخذاً الاتجاه الجمالي الذي فيه يحاول أن يحقق الخبرة الجمالية التي تكشف اللوحة في فرديتها التامة، وقيمتها الجمالية.

وعلى نفس النحو يمكن أن تتعدد الاتجاهات التي يتخذها القارىء إزاء العمل

(74) Ibid., loc. cit.

الفني الأدبي. وبذلك فإنه يكون هناك أنماط من الخبرات الأدبية اللامتجانسة: فبالإضافة إلى الخبرة الجمالية التي يتخذ فيها القارىء اتجاهاً جمالياً إزاء العمل الفني الأدبي، فإن القارىء يمكن أن يكون مستهلكاً للعمل من خلال اتجاه عملي نفعي لا جمالي. وعلاوة على ذلك، فإن هناك نوعاً آخر من القراء يكونون علماء من حيث اتجاههم الأساسي إزاء الأعمال الفنية الأدبية، فهم يقرؤون الأعمال من خلال اتجاه بحثي معرفي يتحدد مساره وإجراءاته وفقاً للأغراض التي يُراد بحثها ومعرفتها في العمل الفني الأدبي. وإنجاردن يميز بين نمطين من المعرفة أو الخبرة بالعمل الفني الأدبي كما تحدث داخل اتجاه بحثي، بناء على الأغراض البحثية في كل منهما: فهناك اتجاه بحثي ينصب على العمل الفني الأدبي ذاته، أي باعتباره لا متعيّناً، كأن ينظر الباحث إليه من حيث كيفية تأسيسه، والنمط الأدبي الذي ينتمي إليه. . . . إلخ.

وهناك اتجاه بحثي ينصب على العمل الفني الأدبي باعتباره متعيناً، كأن ينظر الباحث إليه من حيث الكيفيات الجمالية فيه، وأسلوب تأسيس الموضوع الجمالي فيه. . . . . إلخ.

وعلى هذا النحو، فإن إنجاردن يحصر أربعة أنماط من الخبرة الأدبية تتميز وفقاً للاتجاهات التي يمكن اتخاذها إزاء العمل الفني الأدبي، وهذه الأنماط الأربعة من الخبرة الأدبية يمكن تصنيفها على النحو التالي:

1 ـ خبرة جمالية aesthetic experience بالعمل الفني الأدبي لدى القارىء (وهي خبرة القارىء كما تحدث بالفعل داخل اتجاه جمالي).

2 ـ خبرة لا جمالية non - aesthetic or extra - aesthetic experience بالعمل الفني الأدبي لدى القارىء (وهي خبرة القارىء كما تحدث خارج الاتجاه الجمالي، أي عندما لا تفي بشروط الاتجاه الجمالي).

3 ـ خبرة بحثية سابقة على المعرفة الجمالية بالعمل الفني الأدبي pre - aesthetic cognition of the literary work of art (وهي خبرة القارىء الباحث الذي يتخذ اتجاهاً بحثياً يعالج العمل بوصفه موضوعاً سابقاً على الاتجاه الجمالي، أي بوصفه موضوعاً لا متعيناً).

4 ـ خبرة بحثية تقوم على المعرفة بالتعين الجمالي للعمل الفني الأدبي an aesthetic concretization of the literary work of art (وهي خبرة القارىء الباحث الذي يتخذ اتجاهاً بحثياً لاحقاً على الاتجاه الجمالي أو مؤسساً على الخبرة الجمالية بالعمل، ويهدف إلى تحقيق معرفة تأملية انعكاسية لتعين العمل كما تجلى من خلال الخبرة الجمالية به).

وقبل أن ننتقل إلى إلقاء الضوء على عناصر هذا التصنيف، فإن هناك بعض

الملاحظات التي ينبغي وضعها في الاعتبار: فمن ناحية، فإننا نلاحظ أن الخبرات السالفة جميعاً تسمى «خبرات أدبية»، لأنها تنشأ عند الاتصال أو المعرفة بالعمل الفني الأدبي. كذلك، فإن هذه الخبرات جميعاً تفترض الوظائف والعمليات المعرفية التي تحدث أثناء قراءة العمل الفني الأدبي، وهي تلك العمليات التي تدخل في الخبرة الجمالية بهذا العمل. وهذا هو السبب في أن هذه العمليات المعرفية ذاتها لا تكون كافية بذاتها ـ كما بينا فيما سبق ـ لتأسيس خبرة جمالية. ومن ناحية ثانية، فإننا نلاحظ أن تصنيف إنجاردن السالف يسمح بالتمييز داخل الخبرات الأدبية بين «خبرات جمالية» و«خبرات أدبية لا جمالية»، ولكن بمعنى مغاير تماماً للمعنى الذي قصده تاتركيفيتش حينما أخذ بمثل هذا التمييز: ففي حين أن هذا الأخير يأخذ بهذا التمييز على أساس من مبدأ تعسفي، أو متغير نسبي يمكن أن يحدث فيه تفاوت فيما بين الخبرات الجمالية، ومع ذلك تظل خبرات جمالية (وهو مبدأ المباشرة الحسية)، فإن إنجاردن يستند في تمييزه على أساس من مبدأ عام، بمعنى أن الخبرات الأدبية اللاجمالية عند إنجاردن يتم تمييزها عن الخبرات الأدبية الجمالية على أساس أن هذه الخبرات الأولى هي تلك التي لا تحدث داخل اتجاه جمالي. ومن ناحية ثالثة، فإننا نلاحظ أن الخبرات الأدبية اللا جمالية عند إنجاردن تشمل الخبرات الثلاث الأخيرة في التصنيف السالف؛ لأن كل هذه الخبرات لا تحدث بالفعل داخل اتجاه جمالي، غير أن عدم تحقق الاتجاه الجمالي في هذه الخبرات يتخذ صوراً متباينة: فعدم تحقق الاتجاه الجمالي قد يحدث على مستوى خبرة القارىء المستهلك للعمل، وهو في هذه الحالة يعني الانحراف عن مسار الاتجاه الجمالي أو عدم الوفاء بمتطلباته. وعدم تحقق الاتجاه الجمالي قد يحدث على مستوى خبرة القارىء الباحث التي تسير وفقاً لأغراض بحثية معينة، فالخبرة في هذه الحالة تكون منذ البداية موجهة في اتجاه مغاير للاتجاه الجمالي (بالمعنيين المشار إليهما في النمط الثالث والرابع من الخبرات الأدبية). فالخبرات البحثية تبقى دائماً خارج الاتجاه الجمالي، حتى عندما تكون مؤسسة على خبرة جمالية تمت داخل اتجاه جمالي (كما في النمط الرابع).

ويمكن الآن أن ننتقل إلى مناقشة الأنماط الثلاثة الأخيرة من الخبرات الأدبية المغايرة للخبرة الأدبية الجمالية (أي التي تحدث داخل اتجاه جمالي، والتي سبق تحليلها بالتفصيل). والحقيقة أن إلقاء الضوء على هذه الأنماط المغايرة للخبرة الأدبية الجمالية، سوف يلقي مزيداً من الأيضاح على هذه الخبرة ذاتها. فوفقاً لمبادىء التحليل الفينومينولوجي، فإن الخبرة (أو أية ظاهرة بوجه عام) لا تتكشف في وضوح تام من خلال تحليل ماهيتها فحسب، وإنما أيضاً من خلال تمييزها عن الخبرات الأخرى التي قد ترتبط بها أو تشترك معها في شيء ما، وهذه الخبرات جميعاً

تشترك ـ كما نعلم ـ في موضوع واحد هو العمل الفني الأدبي، بل وفي عمليات معرفية واحدة تحدث على أنحاء متفاوتة. وفيما يلي سوف نناقش بإيجاز الخبرات الثلاث الأخيرة في التصنيف السالف:

أما بالنسبة لنمط الخبرة الأدبية اللا جمالية لدى القارىء، فهو نمط يتخذ صور متباينة لدى القراء: فبعض القراء يقرءون الأعمال الفنية لقتل الوقت فحسب، أي كي يسلون أنفسهم بعملية القراءة، والبعض الآخر يقرؤونها بهدف المتعة التي يمكن أن تكفلها لهم هذه الأعمال، ولكن العمل لا يمكن أن يكشف عن أية متعة لأي من هؤلاء؛ فالمتعة التي يكفلها العمل هي هبة منه لمن يقدره حق قدره، ولكن هؤلاء لا يقدرون العمل، وإنما يتسلون به، ويبحثون فيه عن متعهم الخاصة؛ ولذلك فإنهم لا يعبأون بالعمل الفني الأدبي ذاته بوصفه مصدر هذه المتعة، فهم يكونون مشغولين بالوصول نحو هدفهم، واكتشاف نهاية «الحدوتة»؛ ومن ثم فإنهم يقومون بإجراء الأفعال المعرفية ـ التي يمكن أن تكفل تعييناً صادقاً للعمل ـ بشكل عابر وبتكاسل، وبلا دقة. إنهم على حد تعبير إنجاردن: «يتطلعون إلى» النهاية السعيدة؛ لأنهم لا يعبأون بالتعيين المخلص للعمل الفني، أو بالقيمة التي تظهر فيه، وإنما فقط بخبرتهم الخاصة وباللذة التي تحدث فيها، وتعيينهم للعمل يتخذ عادة صورة ناقصة ومشوهة، وإن كانت ترضيهم وتمنحهم متعة»[75]. والغالبية العظمى من القراء ينتمون إلى هذا النمط الذي يمثل القارىء المستهلك للعمل في خبرات متباينة تنحدر بالعمل إلى مجرد أداة للذة. وإنجاردن يقرر بأنه لن يشغل نفسه بالأساليب المختلفة التي يصبح بها العمل الفني الأدبي معروفاً لدى هذا النمط من مستهلكي الفن، فاستهلاك العامة للفن يمكن أن يكون مادة جيدة تشغل اهتمام أصحاب الدراسات النفسية والاجتماعية. فهذا النمط من القراء ـ على حد تعبير إنجاردن ـ «لا يمثلون أي دور بالنسبة لأغراضنا، اللهم إلا أنهم قد يمثلون على أفضل تقدير نموذجاً للأسلوب الذي ينبغي اجتنابه في قراءة الأعمال الفنية الأدبية. . . . .»[76].

وفي مقابل ذلك، فإن إنجاردن يولي اهتماماً كبيراً لدراسة المعرفة أو الخبرة بالعمل الفني الأدبي كما تحدث من خلال الاتجاه البحثي بشقيه المشار إليهما سابقاً. فإنجاردن هنا يقدم تحليلاً مسهباً يستغرق أكثر من مائة وخمسين صفحة مكرسة لدراسة هذين الاتجاهين البحثيين اللذين يمكن أن نتخذهما إزاء العمل الفني الأدبي، وذلك من خلال دراسة تحليلية وصفية خالصة للعمليات التي تحدث في هذين الاتجاهين، والمشكلات المعرفية المتضمنة فيهما، وهو يستند في تحليله الوصفي أحياناً

(75) Ibid., p. 172.

(76) Ibid., loc. cit.

على أمثلة تطبيقية شارحة. ومن ثم، فإنه لن يكون في وسعنا أن نتابع إنجاردن في تحليلاته المسهبة هنا، والتي تخدم النظرية الأدبية أكثر مما تخدم النظرية الجمالية بوجه عام، وإنما حسبنا هنا أن نشير باختصار شديد إلى هذين النمطين من الاتجاه البحثي بالقدر الذي يوضح مسلكهما، وبالقدر الذي يكشف عن تميزهما عن الخبرة الأدبية الجمالية:

أما الاتجاه البحثي الأول، وهو المعرفة البحثية قبل الجمالية pre - aesthetic cognition in the investigative attitude بالعمل الفني الأدبي، فإنه يبدو لأول وهلة أكثر بساطة إذا ما قورن بالخبرة الجمالية ذاتها، فهذه «المعرفة البحثية قبل الجمالية» هي في المقام الأول عملية اكتشاف لتلك الخصائص والعناصر التي تجعل العمل عملاً فنياً، أي اكتشاف للعمل كأساس تقوم عليه الكيفيات المتوائمة جمالياً في التعيين. ومن ثم فإن هذه المعرفة تركز على تلك الخصائص المميزة للعمل الفني الأدبي والتي تكون مستقلة عن الخبرة الجمالية به؛ وبالتالي فإنه لا تكون هناك أية ضرورة في أن تشتمل هذه المعرفة على أي شيء مما يصبح متحققاً ومتعيناً بشكل نهائي في الخبرة. ومع ذلك، فإن هذا الاتجاه المعرفي ـ كما يبين لنا إنجاردن(77) ـ ليس على هذا النحو من السهولة؛ فهو ينطوي على عمليات معقدة للغاية: فالمعرفة البحثية هنا تفترض أولاً قراءة العمل الفني الأدبي، وهي تعضد نتائج هذه القراءة من خلال قراءات أخرى لنفس العمل تتم على مراحل متفرقة، ولا تكون متصلة قبل القراءة الأولى. والمعرفة البحثية هنا تتجاوز مجرد قراءة العمل، لأنها تتطلب استبصارات معينة ومقارنات، وتأملات انعكاسية تحليلية وتأليفية. وهذه المعرفة، وإن كانت لا تعتمد أو تتأسس على الخبرة الجمالية بالعمل، فإنها لا تستغني عنها برمتها؛ ولذلك فإن أجزاء معينة من التعينات الجمالية الممكنة للعمل ينبغي أن توضع في الاعتبار.

وعلى الرغم من أن «البحث قبل الجمالي» للعمل الفني الأدبي يهدف عبر مراحله المتوالية إلى اكتساب معرفة «موضوعية» بالعمل، بمعنى اكتشاف تلك الخصائص والعناصر البنيوية المنتمية للعمل بشكل مستقل عن تعيناتها من قبل الذات ـ على الرغم من ذلك، فإن هذه المعرفة البحثية «الموضوعية» لا تخلو تماماً من كل «شعور». فعندما يحلل الباحث الشخصيات المتمثلة في طبقة الموضوعات المتمثلة على سبيل المثال، فإنه لا يمكنه أن يفعل ذلك بلا شعور وبشكل منفصل تماماً أو محايد تماماً بالنسبة للمواقف التي توجد فيها هذه الشخصيات أو المصير الذي

---

(77) Ibid., p. 233 F.

تلاقيه . . . . . . إلخ ، فلا بد أن يكون هناك نوع من التعاطف مع هذه الشخصيات. إلا أن هذا التعاطف لا يكون استجابة انفعالية emotional reaction كتلك التي تحدث في الخبرة الجمالية ذاتها، وإنما التعاطف هنا يكون مجرد وسيلة لكشف وقائع سيكولوجية معينة. ولذلك، فإننا في الاتجاه البحثي كما يقول إنجاردن: «لا يجب أن نحب أو نكره الشخصيات المصوَّرة في العمل»[78].

وإذا كان الاتجاه البحثي قبل الجمالي يتخذ القيم الفنية كموضوع من بين الموضوعات التي يبحثها؛ لأن هذه القيم تنتمي إلى العمل ذاته، فإن الاتجاه البحثي هنا لا يمكنه أن يدرس هذه القيم دون استعانة بالخبرة الجمالية. فلكي نحكم على خواص معينة في العمل بأنها تمتلك قيماً فنية معينة، فإن ذلك يقتضي استبصار دورها الوظيفي الذي يمكن أن تؤديه كتحديدات مسبقة تعمل على ظهور الكيفيات المتوائمة جمالياً.

والطابع المميز للبحث المعرفي قبل الجمالي في مراحله الأولى، هو طابع التحليل. وهذا هو السبب في أن المعرفة هنا لا يمكن تحصيلها من خلال قراءة واحدة متصلة منذ بداية العمل وحتى نهايته. فالمعرفة هنا لا بد أن تتخذ قراءة أخرى تتوقف عند مواضع معينة من العمل. وهذه المعرفة التحليلية تكون موجهة نحو تفاصيل العمل في طبقاته المختلفة: فنحن في الاتجاه البحثي قبل الجمالي نحلل العمل من حيث تفاصيل بنيته الصوتية، ومن حيث وحدات المعنى. كذلك فإننا نحدد ما هي مواضع اللاتحدد(*) في الموضوعات المتمثلة، وما هي الفجوات الزمانية في زمان العمل. كذلك فإن التحليل يمتد إلى المظاهر التخطيطية الكائنة في حالة تأهب. وإنجاردن يصف بالتفصيل هذه العمليات كما يتم إجراؤها على رواية أو عمل شعري على سبيل المثال.

ولا شك أننا لا نقوم بمثل هذه الإجراءات التحليلية لعناصر العمل في حالة الخبرة الجمالية. حقاً إننا نكون على وعي بأن العمل يتألف من طبقات مختلفة، إلا أننا نميز بين هذه الطبقات بشكل عابر، وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الطبقة الصوتية والطبقة السيمناطيقية، فنحن دائماً ندرك هذه العناصر بوصفها كلا داخل خبرة مركبة. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا لا نقوم بتحليل عناصر كل طبقة، فنحن في الخبرة الجمالية

---

(78) Ibid., p. 237.

(*) إن تحديد مواضع اللا تحدد ليس مهمة سهلة بأي حال؛ فمن السهل تحديد مواضع اللا تحدد التي يمكن إزالتها بواسطة النص، ولكن المهمة الصعبة هي أن يكتشف التحليل مواضع اللاتحدد التي ينبغي أن تبقى لا متحددة، والمواضع التي يمكن أن يؤدي ملؤها إلى انبثاق كيفيات جمالية معينة.

لا نكون على وعي بوجود مواضع من اللاتحدد - على سبيل المثال - في طبقة الموضوعات المتمثلة؛ فهذه المواضع تمتلىء وتتحدد في الخبرة بشكل تلقائي وبلا وعي من جانبنا، وهذا هو السبب في أن الموضوعات المتمثلة تظهر لنا في الخبرة الجمالية في صورة «شبه واقعية» كما بينا ذلك من قبل. أما في حالة المعرفة البحثية قبل الجمالية، فإن الأمر يكون مختلفاً؛ لأننا نقوم بعملية تفتيت لوحدة العمل إلى طبقاته وعناصره الفردية، إلى وحدات منفصلة. إلا أنه من الضروري أن نلاحظ - على نحو ما يؤكد إنجاردن(79) - أننا لا يمكن أن ندرس هذه العناصر الفردية في حالة انعزال تام: فلكي يكون منهجنا المعرفي هنا صحيحاً، فإنه من الضروري - حتى في هذه المرحلة التحليلية - أن ندرس العناصر الفردية باعتبارها تنتمي إلى كل معين. وتأكيد إنجاردن هذا يعني أن التحليل لا بد أن يقودنا إلى التأليف. ومن هنا تأتي المرحلة التأليفية التي يتم فيها ربط العناصر والأجزاء التي تمخض عنها التحليل في مركبات أعلى بالتدريج، حتى نصل إلى وحدة العمل الكلية التي تتكشف فيها علاقات جديدة كانت خافية علينا.

وإذا انتقلنا إلى الاتجاه البحثي الثاني، وهو «المعرفة التأملية الانعكاسية للتعين الجمالي للعمل الفني الأدبي»، لوجدنا إشكالات وصعوبات أكبر متضمنة في هذا الاتجاه، بل إن إمكانية قيام مثل هذا الاتجاه البحثي كانت موضع شك وإنكار من جانب علماء الجمال والأدب، على أساس أن العمليات المعرفية التي يمكن بها معرفة الموضوع الجمالي أو تعين العمل الفني، هي فقط تلك العمليات التي تحدث أثناء الخبرة الجمالية به، وخارج هذه الخبرة لا يمكن أن تقوم معرفة بهذا الموضوع الجمالي. وفي مقابل ذلك، فإن إنجاردن قدم برهنة جيدة من خلال وصف دقيق للعمليات التي يمكن من خلالها معرفة الموضوع الجمالي في عملية تأمل انعكاسي لاحق على تأسيس الموضوع الجمالي في الخبرة الجمالية. ولقد بين لنا إنجاردن كيف أن المعرفة بالموضوع الجمالي المتأسس في هذا الاتجاه البحثي يمكن أن تتجاوز المنهج التحليلي والتأليفي معاً من خلال إدراك الأساس الكيفي الذي يقوم عليه تأسيس وحدة الموضوع الجمالي؛ وبذلك يتم معرفة الموضوع الجمالي من خلال التعرف على الأساس الذي يقوم عليه. وعلى هذا النحو تجاوز إنجاردن إشكالات لم يكن يتصور برجسون أو كروتشه إمكانية تجاوزها(80).

وليس من أغراضنا أن نناقش هنا تلك العمليات التي يصفها إنجاردن بالتفصيل، بل يكفي أن نناقش الاختلافات الأساسية بين الخبرة الجمالية بالعمل الفني الأدبي

---

(79) Ibid., p. 287.

(80) Ibid., p. 314 ff.

والمعرفة التأملية الانعكاسية بتعيُّنه الجمالي المؤسس في خبرة جمالية، وهذه الاختلافات يبرزها إنجاردن[81] في النقاط التالية:

ـ في حين أن الخبرة الجمالية تكون إلى حد كبير إبداعية ـ أو على الأقل إبداعية مشاركة co - creative ـ طالما أنها تؤدي إلى تأسيس التعين الجمالي للعمل الفني الأدبي، فإن المعرفة التأملية الانعكاسية تتعامل مع موضوع قد تأسس من قبل واصبح معطى؛ ومن ثم فإنها معرفة لا تُتخَذ لتكون إبداعية.

ـ وفي حين أن الخبرة الجمالية تنطوي على سلسلة من العمليات المعرفية، فإن هذه العمليات في الخبرة الجمالية تختلف عن وظيفتها في المعرفة التأملية الانعكاسية. فهذه العمليات في الخبرة الجمالية تكون فقط مراحل عابرة أو انتقالية لعملية التأسيس الكلي للموضوع الجمالي؛ فهي لا تعمل على تزويد القارىء بمعرفة تصورية عن العمل، ولكنها تكون وسيلة لاستغراق القارىء في تأمل شعوري للكيفيات المتوائمة جمالياً. وفي مقابل ذلك، فإن وظائف هذه العمليات المعرفية في التأمل الانعكاسي تكون محكومة بفكرة الحصول على معرفة أصيلة عن الموضوع الجمالي. فالنشاط المعرفي هنا يكون موجهاً نحو تقدير الانسجام الحامل للقيمة حق قدره، والتعرف على بنيته وأساسه الذي يقوم عليه.

ـ وبالإضافة إلى ذلك، فإن كلتا الخبرتين تكونان مختلفتين جوهرياً من حيث المرحلة النهائية في كل منهما: ففي حين أن الاستجابة المحددة انفعالياً والبهجة التأملية بالانسجام الكيفي المتأسس (أو بالقيمة الجمالية) للموضوع الجمالي، هي ما يؤسس ذروة الخبرة الجمالية، فإن التقييم الجمالي الذي يكون معبراً عنه في أحكام هو ما يشكل ذروة المعرفة التأملية الانعكاسية، ففي الحالة الأولى تتمثل مرحلة الذروة في خبرة انفعالية لا نظير لها، بينما في الحالة الثانية تتمثل مرحلة الذروة في نظرات عقلية ووعي يقظ مدقق.

* * *

وبعد، فإنه ليس في وسعنا ولا من أغراضنا أن نواصل مع إنجاردن تحليلاته إلى أبعد من ذلك، ولا بصورة أكثر إسهاباً من تلك التي قدمناها، فليس المراد من

(81) Ibid., p. 329 f.

التحليلات الموجزة التي قدمناها للخبرات الجمالية المشاركة أو الخبرات الأدبية المغايرة بالنسبة للخبرة الجمالية الأدبية، سوى أن نقدم أمثلة ـ مجرد أمثلة ـ على الكيفية التي يمكن أن يمتد بها التحليل الفينومينولوجي إلى فحص أنماط عديدة من الخبرات الجمالية إزاء الأعمال الفنية المتنوعة، بل أيضاً إلى فحص خبرات مختلفة إزاء العمل الفني الواحد (كما بينا بالنسبة للعمل الفني الأدبي). ونحن لم نناقش هذه الخبرات إلا من حيث علاقتها بالخبرة الجمالية الأدبية؛ لأننا قد اخترنا هذا الخبرة كنموذج تطبيقي على هذه الإمكانية، أعني إمكانية قيام الإستطيقا (الفينومينولوجية) بوصفها دراسة تحليلية وصفية للخبرات الجمالية، دون إخلال بوحدة الخبرة الجمالية. وبهذه المعالجة لهذا الجانب البارز في تحليلات إنجاردن، تكتمل صورة الإستطيقا الفينومينولوجية منهجاً وتطبيقاً. ويمكن الآن أن ننتقل إلى تقييم هذه الصورة من خلال رؤية نقدية شمولية.

منظور نقدي

لا شك أن الصورة التي قدمها إنجاردن للخبرة الجمالية شديدة التعقيد والوضوح معاً، وليس في هذا أي تناقض؛ لأن التعقيد هنا لا يعني الغموض، وإنما يعني العمق والتركيب. فلقد أظهر لنا إنجاردن ـ من قبل دوفرين ـ أن الخبرة الجمالية لا يمكن اختزالها إلى لحظة أو عملية شعورية بسيطة، وإنما هي خبرة مركبة تتألف من لحظات أو طبقات من الشعور متداخلة معاً في علاقات معقدة، وبذلك يصبح للخبرة الجمالية كثافة أو عمق. ولقد استطاع إنجاردن من خلال توظيف منهج تحليلي فينومينولوجي صارم ـ كما لو كان يستخدم مجهر ـ أن يكشف عن أعماق هذه الخبرة وتفاصيلها الدقيقة التي لا تكشف عن نفسها لمن لم يتذرع بأدوات منهجية دقيقة، أو كانت كل أدواته هي النظر والتأمل!

وإنه ليمكن القول بأن إنجاردن قد استطاع ـ من خلال توظيف المنهج الفينومينولوجي ـ أن يؤسس الإستطيقا كعلم خالص للخبرة. فما الذي نقصده بمفهوم «الإستطيقا كعلم خالص للخبرة»؟ إن الإجابة على هذا السؤال تحتاج إلى إيضاحات عديدة:

لسنا نقصد «بالإستطيقا الخالصة» تلك الإستطيقا التي أراد دوفرين تأسيسها وراء حدود الخبرة، ووراء حدود مبحثه الفينومينولوجي للخبرة الجمالية. ولعلنا نتذكر أننا قد

انتقدنا هذا المشروع الذي أراد به دوفرين تجاوز حدود مبحثه الفينومينولوجي، حينما أراد تطوير هذا المبحث ألى أونطولوجيا تتأسس فيها الإستطيقا الخالصة على معرفة بالقبليات الوجدانية الجمالية، ولذلك فقد وصفنا مبحثه هذا بأنه جزء من «أونطولوجيا لا فينومينولوجية» لا تعتمد على وصف مباشر للظواهر الجمالية.

إن تأسيس علمٍ ما كعلم خالص يعني ـ وفقاً لمبادىء الفينومينولوجيا ـ فحص ظواهر هذا العلم وفقاً لحسابها الخاص. وإذا وضعنا في الاعتبار أن الظواهر في الفينومينولوجيا تعني خبرات شعورية بموضوعات معينة، فإن مفهوم الإستطيقا كعلم خالص سوف يعني ـ بناء على ذلك ـ فحص الظواهر الجمالية كخبرات بموضوعات فنية أو جمالية من خلال منهج تحليلي وصفي مباشر.

ومن هذا نرى أن مفهوم «العلم الخالص» هو مسألة تتعلق بالمنهج، أي بالاتجاه أو أسلوب الاقتراب من ظواهر هذا العلم. ولذلك فمن الضروري أن نلاحظ أن مفهوم «الإستطيقا كعلم خالص» لا يعني ـ كما قد يتبادر للأذهان لأول وهلة ـ فحص المباحث أو القضايا الجمالية بمنأى عن المشكلات الفلسفية؛ فلقد بات من الواضح تماماً أن القضايا الجمالية لا يمكن دراستها بمعزل عن المشكلات الفلسفية: فمشكلة أسلوب وجود العمل الفني ـ على سبيل المثال ـ لا يمكن حلها بمعزل عن مشكلة «الواقعية ـ المثالية». ولكن الإستطيقا التقليدية فهمت هذه العلاقة أو الرابطة بين القضايا الجمالية والفلسفية بطريقة تأملية خالصة، فكانت المباحث الجمالية عند الفلاسفة التأمليين هي امتداد لنظرياتهم الفلسفية وتصوراتهم الميتافيزيقية، بمعنى أنهم كانوا يفرضون تصوراتهم الميتافيزيقية التأملية على مباحثهم الجمالية؛ وبذلك فإن هذه المباحث كانت تُدرَس في ضوء فروض مسبقة. وفي مقابل ذلك، بين لنا إنجاردن أن الوصف المباشر لبنية العمل الفني وأسلوب وجوده هو وحده ما يمكن أن يكفل لنا حلاً لهذه المشكلات المتشعبة والمرتبطة؛ لأن هذا سوف يكفل لنا تمييز العمل الفني عن سائر الموضوعات الأخرى، أي يكفل لنا التعرف على ما يكون موضوعاً لخبرتنا، ومن ثم التعرف على الخبرة ذاتها.

ومن هنا أيضاً يمكن القول بأن إنجاردن هو أول من اتخذ التحليل «البنيوي الأونطولوجي» للعمل الفني كأساس متين ومقدمة ضرورية للتحليل «القصدي التأسيسي»، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن إنجاردن قد اتخذ من تحليل البنية العامة للعمل الفني: كمدخل لتحليل البنية العامة للخبرة الجمالية، وفي ضوء تنوع العناصر البنيوية في الأعمال الفنية المختلفة (كما بين لنا إنجاردن بإسهاب في حالة العمل

الفني الأدبي)، يمكن فهم تنوع العمليات القصدية التأسيسية في الخبرات المتنوعة بهذه الأعمال. وهذا يعني أن الهدف النهائي للإستطيقا الفينومينولوجية هو دراسة الخبرة الجمالية. وهنا يكمن الاختلاف الحاسم بين الفينومينولوجيا والبنيوية structualism، وفي هذا يقول ديفيد ليفين David M.Levin في تقديمه لكتاب «العمل الفني الأدبي»:

«إن البنيوية منهج هام وخصب، ولكن قصورها الوحيد المميت...... هو أنها تميل إلى أن تكون اتجاهاً ذا جانب واحد، فهي تركز على البنى الصورية للعمل الأدبي ذاته، بينما تتجاهل البنى والأساليب المميزة للوعي الجمالي الذي بالنسبة له يكون العمل الأدبي موضوعاً قصدياً، والذي من خلاله يتأسس العمل الأدبي بوصفه موضوعاً جمالياً. ولذلك فإن البنيوية تميل إلى إغفال ـ أو على الأقل لا تستطيع أن تفسر بشكل تام ـ خواص العمل الفني الكامنة أو المتأهبة، وهي تلك الخواص التي تتحقق فقط من خلال القصديات التأسيسية الخاصة بوعي تأملي انعكاسي يضفي الحياة على موضوعه»(82).

وهذا يعني أن البنيوية الخالصة تكون غير قادرة بطبيعتها ـ أو بذاتها ـ على اكتشاف العناصر البنيوية التي تدخل في تركيب العمل الفني باعتبارها عناصر تكون مفترضة بواسطة الخبرة (وذلك من قبيل: مواضع اللاتحدد والمظاهر التخطيطية عند إنجاردن). حقاً إن بنية العمل الفني مستقلة وجودياً عن الخبرة، ولكن فهم وظائف بعض عناصر هذه البنية يقتضي افتراض كونها موضوعاً لخبرة. فبنية العمل الفني لا يكتمل فهمها إلا من حيث كونها موضوعاً لخبرة جمالية، أي باعتبارها بنية متحققة ممتلئة، أي بنية موضوع جمالي. وهذا هو السبب في أن إنجاردن ـ كما يصرح هو نفسه ـ كان يضطر إلى الإشارة لخبرة الذات في مواضع معينة من بنية العمل الأدبي، بالقدر الذي يتيح فهم هذه المواضع. وهذا هو السبب أيضاً في أن دوفرين قد تحدث عن نوع من الدور في تصويره للعلاقة بين العمل الفني من حيث هو موضوع جمالي وبين الخبرة الجمالية.

وإذا كان إنجاردن قد تجاوز البنيوية واحدية البعد والاتجاه، والمرفوضة من وجهة النظر الفينومينولوجية، فإنه في نفس الوقت عمل على ترسيخ وتعميق الرؤية الفينومينولوجية المضادة للنزعة النفسانية في مجال البحث الجمالي: فمن خلال تأسيس مبحث الخبرة الجمالية على مبحث العمل الفني، استطاع إنجاردن ـ كما رأينا ـ أن يخلص الخبرة الجمالية من التصورات التقليدية النفسانية التي تنظر إليها كمتعة ذاتية أو لذة أو انفعال، وهي التصورات التي أدت إلى سيادة النزعات النسبية

(82) See The Foreword to «**The Literary work of Art,** pp. xxx - xxxi.

والذاتية في الإستطيقا، وجعلت قيمة العمل الفني تنحدر إلى مستوى القدرة على إحداث اللذة أو المتعة في الذات المدركة. ولقد رأينا أن إنجاردن لم يهاجم هذه التصورات عن عداء أو إنكار لدور المتعة أو الشعور في الإدراك الجمالي، ولكن كان عداؤه موجهاً إلى سوء فهم المشاعر الجمالية كمشاعر ذاتية، واختزال قيمة العمل الفني إلى هذه المشاعر. والحقيقة أن إنجاردن قد استفاد إلى حد كبير من التحليل الفينومينولوجي للمتعة الجمالية عند موريتس جيجر الذي كان يهدف إلى تخليص الخبرة الجمالية من العاطفية المتدفقة: فالخبرة الجمالية ليست متعة ذاتية لدى هاو متدفق المشاعر يستمتع «بذاته» فقط أو بتعبيره الانفعالي «الخاص»؛ فالمتعة الجمالية ـ بخلاف المتع الأخرى الذاتية ـ تكون مركزة على موضوعها، أي على الموضوع الجمالي نفسه. ولقد استفاد جيجر بدوره من تحليلات ليبس «لكثافة الشعور»، ولكن دون أن يتورط في نظرية التشاعر النفسانية لدى ليبس.

ومع ذلك، فإن دراسة جيجر للمتعة الجمالية كانت جزءاً داخل سياق دراسته للمتعة بوجه عام، ومن ثم كانت دراسته للخبرة الجمالية جزئية، حتى إننا لا نجد نسقاً موحداً ولا حتى وصفاً عاماً للخبرة الجمالية في إنجازه الفلسفي المشتت[83]. ومن هذه الناحية فإن اهتمام جيجر يعد جزئياً وهامشياً إذا ما قورن باهتمام إنجاردن. إلا أن إنجاردن يقر بأهمية محاولات جيجر الأولية في تخليص مفهوم المتعة الجمالية من العاطفية والذاتية، وهو يشير إليه في مواضع عديدة من كتاباته. وفي مقابل ذلك، نجد أن دوفرين لا يشير إلى جيجر، رغم أن كتاباته عن كثافة وعمق الشعور التي هي صدى لكثافة وعمق الموضوع الجمالي تحمل ـ كما لاحظ شبيجلبرج[84] ـ صلة قرابة وثيقة بالنسبة لكتابات جيجر في هذا الصدد. غير أن تعليل إدوارد كيزي لهذه الظاهرة بأن كتابات جيجر لم تكن معروفة في فرنسا، وإن هذا كان مصير عدد من الشخصيات الأقل وزناً في الطور الألماني للحركة للفينومينولوجية[85]، هو تعليل غير مقنع، فهذا قد يكون صحيحاً على مستوى العامة وليس على مستوى واحد من أمثال دوفرين الذي كان على معرفة وثيقة بكتابات إنجاردن المنشورة بالألمانية آنذاك، والتي تحمل إشارات عديدة إلى جيجر.

والحقيقة أننا عندما نذهب إلى القول بأن إنجاردن هو مؤسس الإستطيقا الفينومينولوجية، فإننا لا نريد بذلك أن نقلل من شأن الإسهامات الفينومينولوجية

---

(83) See Edward Casey's Foreword to **The Phenomenology of Aesthetic Experience**, p.xix, also see Spiegelberg, **The Phenomenological Movement**, Vol.I., p.208 ff.

(84) Edward Casey, loc. cit.

(85) Ibid., loc. cit.

الأخرى في مجال البحث الجمالي، سواء كانت سابقة عليه (ولم يسبقه هنا سوى محاولتي جيجر وكونارد الجزئيتين) أو كانت لاحقة عليه. وإنما كل ما نعنيه هنا هو أن إنجاردن هو أول من أرسى أسس الإستطيقا الفينومينولوجية من خلال تحليل فينومينولوجي خالص ونموذجي. حقاً إننا عندما ننظر إلى مجمل إسهام إنجاردن في البحث الجمالي، نجد أنه يمتد على فترة زمنية طويلة عاصر فيها إسهامات غيره من الفينومينولوجيين، ابتداء من هيدجر وحتى دوفرين، إلا أن أسس الإستطيقا الفينومينولوجية عند إنجاردن قد تحددت في فترة مبكرة من خلال مؤلفيه الأولين عن «العمل الفني الأدبي»، و«المعرفة بالعمل الفني الأدبي»: فرغم أن هذين الكتابين مكرسين في المقام الأول للعمل الفني الأدبي، إلا أنهما قد انطويا على أسس مشروعه الجمالي الفينومينولوجي في مجمله، وكانت مباحثه التالية هي توسيع وامتداد أو ـ على الأدق ـ تطبيقات للأسس العامة المتضمنة في مؤلفيه الأولين.

وقد يكون من الملائم هنا أن نعقد مقارنة موجزة بين مكانة إسهام إنجاردن بالنسبة لإسهامات غيره من الفينومينولوجيين في نطاق البحث الجمالي:

لا شك أن هناك تشابهاً ما بين هيدجر وإنجاردن من حيث أسلوب اقتراب كل منهما من العمل الفني، فكل منهما كان يهدف إلى وصف ماهية وأسلوب وجود العمل الفني في ذاته. ورغم أن تفاصيل المعالجة قد اختلفت اختلافاً واضحاً في الحالتين؛ لأن هيدجر كان يتجاوز وصف ما هو معطى إلى تفسير ما ليس بمعطى، إلا أن دراسة هيدجر في مجملها قد أفضت إلى نتيجتين هامتين من الناحية الفينومينولوجية، وإحدى هاتين النتيجتين صريحة والأخرى مضمرة: فأما النتيجة الصريحة فهي أن العمل الفني ينبغي دراسته بشكل مستقل تماماً عن سائر الخبرات التي فيها يُدرَك، وأما النتيجة المضمرة ـ والتي حاولنا كشفها من خلال دراستنا لهيدجر ـ فهي أن خبرة المتذوق تخضع للعمل الفني. وليس هناك أحد من الفينومينولوجيين يمكن أن يختلف حول هاتين القضيتين في عموميتهما. ومع ذلك، فإننا حتى إذا صرفنا النظر عن نقد تفصيلات معالجة هيدجر، فإن نتائج معالجته تظل ـ كما أكدنا على ذلك مراراً ـ منطوية على قصور واضح: فهيدجر كان حريصاً دائماً على أن يؤكد ويظهر لنا كيف ينبغي أن تتأسس الخبرة من جهة العمل الفني، ولكنه لم يظهر لنا أبداً كيف **يتأسس العمل الفني ذاته في الخبرة**، وكيف تكون لخبرة المتذوق فاعلية في تأسيس العمل كموضوع جمالي، وهي مسألة كانت جوهرية في تحليلات إنجاردن للخبرة الجمالية، وكشف عنها غيره من الفينومينولوجيين بدرجات متفاوتة.

ولا شك أن المعالجات الفينومينولوجية للخبرة الجمالية في فرنسا، استطاعت تجنب هذا القصور. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا يمكن أن نجد نقاطاً عديدة تلتقي فيها

هذه المعالجات مع معالجة إنجاردن، وهذا الالتقاء يمكن حتى أن نجده بالنسبة لمعالجتي سارتر وميرلوبونتي إذا ما قورنتا بمعالجة إنجاردن. وربما يكفي أن نشير إلى أن النتيجة الإيجابية المشتركة هنا، هي: أن كلاً من سارتر وميرلوبونتي قد أكدا مثل إنجاردن على أن الخبرة الجمالية هي عملية اتصال بالقصد الفني تحدث عبر العمل الفني ذاته. ومع ذلك، فإننا قد كشفنا عن وجوه عديدة من القصور عند تقييمنا لمعالجتي سارتر وميرلوبونتي، فرغم الاستبصارات الفينومينولوجية القوية في محاولتيهما لإدراك الخبرة الجمالية كعملية اتصال، فإنه يمكن القول بأن وجه القصور الرئيسي في كلتا المحاولتين تمثل في عدم القدرة على إدراك الطابع التركيبي للخبرة الجمالية: فعلى الرغم من أن سارتر قد قدم وصفاً لأمثلة عديدة تبرز أهمية دور عنصر التمثل أو التخيل في الخبرة الجمالية (وهو من هذه الناحية يلتقي مع إنجاردن)، إلا أن خطأ سارتر المميت هو أنه كان دائماً يجعل وجود هذا العنصر التمثلي على حساب وجود عنصر الإدراك الحسي، بمعنى أن وجود أحدهما يبطل وجود الآخر، وهذا الخطأ كانت له أسباباً قد فصلناها من قبل. أما ميرلوبونتي، فهو وإن كان قد جمع بين العنصرين معاً في خبرة واحدة، إلا أنه قد جمع بينهما على طريقة الحاوي والمحوي، بمعنى أنه كان يختزل دائماً عنصر التمثل إلى الإدراك الحسي. وهذا الخطأ ـ الذي كان يحاول ميرلوبونتي تجاوزه في سنوات حياته الأخيرة ـ كان ناجماً عن محاولته تطبيق نظريته العامة في أولية الإدراك الحسي على الخبرة الجمالية بسائر الأعمال الفنية. وهذا الانتقال يفترض وجود تماثل في أسلوب وجود ـ والنحو الذي به تحدث في خبرتنا ـ كل من موضوعات العالم الواقعي، والموضوعات الجمالية في سائر الفنون المختلفة.

وأخطاء سارتر وميرلوبونتي قد تجاوزها دوفرين الذي استطاع أن يفهم الطابع التركيبي للخبرة، والذي كان يمثل بحق ذروة وتمام نضج الإستطيقا الفينومينولوجية كما تم التعبير عنها في فرنسا. ولكن الحقيقة المؤكدة بالنسبة لنا، هي أن دوفرين لم يستطع تجاوز سارتر وميرلوبونتي إلا من خلال إنجاردن، وموقف دوفرين من إنجاردن ـ سواء من حيث تأثره به أو نقده له ـ سوف يتطلب منا وقفات طويلة:

لقد اتضح لنا من خلال ثنايا معالجتنا لإنجاردن الجوانب العديدة التي قد استمدها دوفرين منه. ولكن أهم جانب يُعد دوفرين مديناً فيه لإنجاردن ـ رغم أنه لا يقر بهذا الدين ـ هو أنه قد استمد منه الإطار المنهجي للبحث الجمالي، وهذا الإطار المنهجي يتمثل في العناصر الإجرائية التالية:

1 ـ تعريف الموضوع الجمالي على أساس من تعريف العمل الفني؛ فالموضوع الجمالي هو العمل الفني في حالة عيانية، أي بوصفه متعيناً (وهذا يناظر عند

دوفرين: كونه حاضراً أو مدركاً).

2 ـ فهم الخبرة الجمالية على أساس من موضوعها، أي بوصفها خاضعة لموضوعها.

3 ـ وصف بنية الخبرة الجمالية كخبرة مركبة على أساس من الطابع التركيبي الذي تكون عليه بنية العمل الفني ذاته. علاوة على أن العناصر المكونة لهذه البنية المركبة بشقيها، لا تخلو من تشابه ـ كما رأينا ـ مع نظيرها عند إنجاردن.

ولكن، على الرغم من أن معالجة دوفرين تحمل بقوة أثر إنجاردن، فإن معالجة إنجاردن تظل متميزة على معالجة دوفرين من جوانب عديدة:

ويمكن أن نلاحظ بداية أن معالجة إنجاردن للخبرة الجمالية ـ بخلاف ما وقع في ظن البعض ـ تعد أكثر المعالجات الفينومينولوجية شمولية؛ فهي تتسع لتستوعب كثير من القضايا الجمالية المتشعبة في كل متجانس: فمبحث الخبرة الجمالية لم يفترض فحسب مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي، بل يفترض أيضاً مبحث القيم الفنية والجمالية الذي يرتبط بهذا المبحث الأخير ارتباطاً وثيقاً. ومبحث القيم الفنية والجمالية ـ الذي كان عند إنجاردن جزءاً من دراسة واسعة للقيم بوجه عام ـ لا نجد له نظيراً عند دوفرين. وتأسيس مبحث القيم الفنية والجمالية باعتباره مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمبحث العمل الفني والموضوع الجمالي، جعل استطيقا إنجاردن قادرة على أن تمدنا «بأساس موضوعي» للنقد الفني artistic criticism، لأن موقف إنجاردن هنا قد أدى إلى تخليص القيم الفنية والجمالية من النزعة الذاتية، وجعلها متأصلة في بنية الموضوع الذي تظهر فيه. وقد أدى هذا الموقف ـ بدوره ـ إلى تجاوز القسمة الثنائية للشكل والمضمون دون انحياز لطرف على حساب الآخر؛ فالقيم ليست علاقات شكلية، وإنما هي رؤى أو مضامين قصدية تتولد من العلاقات الكائنة بين عناصر البنية المتعلقة بالموضوع (والعلاقات في هذه الحالة تكون بمثابة الشكل الذي تنبثق منه القيم). وبالإضافة إلى ذلك، فإن معالجة إنجاردن للخبرة الجمالية قد امتدت لتميز بين أنماط متنوعة من الخبرات الجمالية تناظر أنماطاً متنوعة من الأعمال الفنية، وامتدت ـ في نفس الوقت ـ لتميز بين أنماط عديدة من الخبرات اللاجمالية أو ـ بتعبير أدق ـ الخبرات التي لا تحدث داخل اتجاه جمالي.

ومن هذه الناحية، فإن معالجة إنجاردن تعد ركيزة متينة لإمكانية قيام الإستطيقا كعلم يقوم على التحليل الوصفي الخالص لخبراتنا الجمالية إزاء الأعمال الفنية المتنوعة. وقد رأينا كيف جسد إنجاردن هذا الاتجاه من خلال نموذج تطبيقي على حالة الخبرة بالعمل الفني الأدبي. ولا شك أن دوفرين كان واعياً بوجود اختلافات بين الأعمال الفنية المتنوعة، ولكنه لم يبين لنا كيف يمكن أن تؤدي هذه الاختلافات إلى

وجود أنماط متنوعة من الخبرات الجمالية. ولا شك كذلك في أن دوفرين قدم لنا تحليلاً هاماً ومشوقاً للاتجاه الجمالي في مقابل اتجاهات أخرى لا جمالية. ولكن من الضروري أن نلاحظ أن هذا التحليل كان ينصب على تمييز الاتجاه الجمالي عن الاتجاهات الأخرى إزاء الموضوعات اللا جمالية (مثل: النافع، والحقيقي، والمحبوب. . . . . إلخ). أما تحليل إنجاردن فقد امتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى ما يستعصي على التحليل، وأعني تمييز الاتجاه الجمالي عن الاتجاهات الأخرى التي يمكن أن تتخذ إزاء موضوع الاتجاه الجمالي ذاته، أي إزاء نفس العمل الفني، بل ونفس الموضوع الجمالي.

غير أنه من الضروري أن نتوقف هنا قليلاً عند الطابع المميز لتحليل إنجاردن، والذي يتمثل في تمييز وتصنيف أنماط متنوعة من الخبرات الجمالية: فينبغي أن نتذكر أولاً أن مثل هذا التمييز بين الخبرات الجمالية لا يخل بوحدة الخبرة الجمالية، فهو تحليل يفتت هذه الخبرة، ولكنه لا يفتتها إلى شظايا متفرقة لا رابطة بينها. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن التمييز بين الخبرات الجمالية يقوم على تحليل التفاصيل الجزئية المتنوعة بين هذه الخبرات، والتي لا تتعارض ـ في نفس الوقت ـ مع السمات العامة الكائنة بينها. كذلك فمن الضروري أن نلاحظ أن تمييز إنجاردن للخبرات الجمالية والذي يقوم على تمييزه لأنماط الأعمال الفنية، هو أمر مختلف تماماً عن التصنيفات التقليدية للخبرات الجمالية والأعمال الفنية. فالتصنيفات التقليدية كانت في معظمها تتمثل في المفاضلة بين الفنون وقدراتها التعبيرية على أساس من مبدأ مستمد من الفروض الميتافيزيقية للفيلسوف، وكان النظر في الخبرة الجمالية يتم على أساس من هذا المبدأ نفسه. وكانط وهيجل وشوبنهاور يقدمون لنا أمثلة واضحة لمثل هذه التصنيفات. وفي أحيان أخرى كان يتم التمييز على أساس من فكرتي الزمان والمكان، من خلال تفرقة حاسمة بين فنون للزمان وأخرى للمكان، أو بين فنون تخاطب السمع وأخرى تخاطب البصر. وكل هذه التصنيفات لا مجال لها في الإستطيقا الفينومينولوجية. ولقد رأينا أن تمييز إنجاردن بين الأعمال الفنية ـ وبالتالي بين الخبرات بها ـ كان يقوم على أساس من الوصف الخالص الذي لا يستند إلى أي مبدأ مسبق، وهو تمييز لا يفاضل بين الفنون أو يرتبها هرمياً، ولا يفصل بينها، وإنما هو تمييز يظهر الاختلافات الجزئية داخل البني النمطية للأعمال الفنية المتنوعة، مثلما يظهر العلاقات الكائنة داخل هذه الاختلافات ذاتها. ومن هنا فقد رأينا أن إنجاردن يظهر لنا ـ على سبيل المثال ـ كيف يتمثل العنصر الزماني في خبرتنا بفنون تسمى مكانية.

وهناك خاصية أخرى هامة ميزت معالجة إنجاردن، وهي خاصية مرونة التحليل

البنيوي للعمل الفني. والحقيقة أن هذه الخاصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بخاصية تنوع الخبرات الجمالية، فإنجاردن كان قادراً على تمييز أنماط متنوعة من الخبرات الجمالية داخل البنية النمطية العامة للخبرة الجمالية، فقط على أساس من خاصية مرونة تحليله للبنية الطبقية للعمل الفني. وهذه الخاصية ـ التي لاحظها كثير من الباحثين(86) ـ يمكن إبرازها على النحو التالي:

الحقيقة أن خاصية مرونة التحليل البنيوي الطبقي للعمل الفني عند إنجاردن لا تُشاهَد فحسب من جهة عدم التحدد الصارم لبنية العمل الواحد (أعني من جهة اشتمال هذه البنية على مواضع من اللاتحدد تسمح بإمكانية تعيين العمل على أنحاء متعددة مقبولة). وإنما يمكن أن تُشاهَد أيضاً من جهة اختلاف البنية الطبقية فيما بين الأعمال الفنية اختلافاً يسمح بوجود تنوع في خبراتنا إزاء هذه الأعمال: فإذا كان العمل الفني بنية طبقية، فإن هذه البنية الطبقية لا تكون متماثلة في سائر الأعمال الفنية، سواء من حيث تعدد الطبقات أو أهميتها: فإذا كان العمل الأدبي ـ على سبيل المثال ـ يتألف من أربع طبقات، فإننا نجد أعمالاً أخرى يمكن تتألف من طبقتين، بل ومن طبقة واحدة. كذلك تتفاوت أهمية الطبقات داخل بنية العمل: فطبقة المعنى ـ على سبيل المثال ـ يكون لها الصدارة في العمل الأدبي باعتبارها الطبقة المميزة له، في حين أن الطبقة الصوتية في العمل الموسيقي، تكون هي الأساس الذي تقوم عليه بنية العمل. وهنا يظهر على الفور تميز تحليل إنجاردن البنيوي الطبقي للعمل الفني إذا ما قورن بتحليلات أخرى: فعلى سبيل المثال، نجد أن نيقولاي هارتمان Nicolai Hartmann قد استمد تحليله البنيوي الطبقي من إنجاردن (وإن كان هو الآخر لا يشير إلى المصدر، كما لاحظ إنجاردن(87) نفسه)، إلا أن هارتمان يطبق ـ كما لاحظت تيمنيثكا(88) ـ البنية الطبقية الرباعية للعمل الأدبي عند إنجاردن the four - layered structure بطريقة آلية على سائر الأعمال الفنية. أما عن تحليل دوفرين البنيوي الطبقي للعمل الفني، فمن الإنصاف أن نقول إن دوفرين لم ينقل تحليل إنجاردن حرفياً، إلا أن تحليله قد افتقر إلى المرونة التي نجدها لدى إنجاردن: فعلى سبيل المثال، نجد أن دوفرين يصر على صدارة المحسوس في بنية سائر الأعمال الفنية؛ وبالتالي على

---

(86) انظر على سبيل المثال:

Hans Rudnick, «Ingarden's Literary Theory», in **Analecta Husserliana,** Vol.IV. (Ingardeniana) p.112 f.; also see: Tymieniecka's study in the same volume, p. 230 f.

(87) See: Grabowicz Introduction to «**The Literary work of Art,** p. LXII.

(88) See: Tymieniecka's Review of Ingarden's «Studies in Aesthetics» Vols. I and II, in **The Journal for Aesthetics and Art Criticism,** 1958, p.391.

أولية الإدراك الحسي، أو الحضور أمام البدن كخطوة أولى في كل خبرة جمالية. وإذا كان دوفرين على صواب، فإنه يكون لزاماً عليه أن يبين لنا كيف يمكن أن يكون العمل الأدبي حاضراً أمام البدن في خبرتنا الجمالية به. ولكن هذه مشكلة أخرى سوف نتناولها بعد قليل في سياق آخر.

ولكن الخاصية الجوهرية المميزة لمعالجة إنجاردن على معالجة دوفرين، هي أن معالجة إنجاردن تظل منذ البداية وحتى النهاية فينومينولوجية خالصة، أي تقوم على تحليل وصفي خالص، في حين أن معالجة دوفرين للخبرة الجمالية تطورت إلى مسار مغاير لا يستند إلى الوصف المباشر، ولا يخدم أية أغراض فينومينولوجية. وهذا المسار اللافينومينولوجي الذي اتجهت إليه تحليلات دوفرين يتمثل على وجه التحديد في الباب الأخير الوارد في الجزء الثاني من كتاب دوفرين. وفي اعتقادي أن هذا الباب المعنون باسم «نقد الخبرة الجمالية» قد أضر بتحليلات دوفرين وقلل من قيمتها، ولولاه لظلت معالجته فينومينولوجية خالصة إلى حد كبير. وموقف دوفرين هنا يشبه موقف من يبذل جهداً فائقاً ثم أنهاه نهاية سيئة. وإنجاردن نفسه قد أبدى أسفه على ما انتهى إليه حال دوفرين، وفي هذا الصدد يقول جورج جرابوفيتش George G. Grabowicz في مقدمة ترجمته لكتاب «العمل الفني الأدبي»:

«إن كتاب دوفرين «فينومينولوجيا الخبرة الجمالية» (1953) هو أحد الأعمال الأخرى التي كانت تعتمد بشكل مكثف على مفهوم إنجاردن عن البنية العامة والخواص الجزئية للعمل الأدبي، ولكن في حين أن إنجاردن يبدي استحساناً تاماً إزاء التعامل الفينومينولوجي المباشر مع العمل الفني، وهو الأمر الذي تحقق في تحليلات دوفرين في الجزء الأول، فإنه كان مستاءً إزاء تحليل الخبرة الجمالية واعتماده على مؤلف كانط «نقد ملكة الحكم»، وهو التحليل الوارد في الجزء الثاني»[89].

وعلى الرغم مما تميزت به تحليلات إنجاردن من أصالة وعمق ودقة، فإنها كانت موضع نقد من جانب كثير ممن تأثروا به تماماً، وعلى رأس هؤلاء دوفرين نفسه. ولكن ما يدعو للأسف هو أن النقد الذي وُجِّه إلى إنجاردن كان في معظمه - ولا أقول في مجمله - يقوم على سوء فهم لتحليلات إنجاردن، وكان في أحيان أخرى يتجاوز سوء الفهم إلى سوء التفسير المتعمد الذي يقوم على ضرب الآراء ببعضها البعض، وانتزاعها من سياقها. وهذه الحالة الأخيرة التي جسدها نقد دوفرين بوضوح هي حقاً ما يدعو للأسف؛ لأن سوء الفهم قد يبرره تعقد وتشابك عناصر تحليلات إنجاردن، ولكن ليس هناك شيء يبرر إساءة التفسير عن تعمد. فدوفرين - كما لاحظ

(89) Grabowicz, op. cit. , loc. cit.

كايلن[90] ـ كان يجتزىء النصوص التي يعتمد عليها ويستخدمها داخل أغراضه الخاصة، ولم يكن يعبأ بوحدة أو اكتمال النظريات التي يتناولها. وهذه الملاحظة تصدق بوجه خاص على نقد دوفرين لإنجاردن. وكأن دوفرين قد أراد بهذا النقد أن يحجب دينه العميق لإنجاردن، ذلك الدين الذين لا يريد أن يُقر به!

ومع أن دوفرين يتطرق بطريقة عابرة مبتسرة إلى قضايا عديدة في إستطيقا إنجاردن، فإن هناك قضية محورية قد تمركز حولها نقد دوفرين، وكان يهدف إليها، وهي وصف إنجاردن لأسلوب وجود الموضوع الجمالي بأنه موضوع قصدي خالص. ودوفرين يتناول هذه القضية المحورية في إستطيقا إنجاردن كما تحددت معالمها منذ البداية في كتاب «العمل الفني الأدبي»، أعني أنه يتناول قضية أسلوب وجود الموضوع الجمالي بالتطبيق على حالة العمل الأدبي.

ولأن نقد دوفرين لإنجاردن ينطوي في جزئياته على قفزات واسعة، وعلى مغالطات خطيرة، فإننا لا يمكن أن نناقش هذا النقد في مجمله. وإنما سنضطر أن ننظر في بعض جزئياته، وأن نربط ما هو متفرق منها. ومع ذلك، فإننا يمكن أن نقدم صورة إجمالية لهذه النقد قبل أن ننظر إليه في تفصيلاته. ونقد دوفرين لإنجاردن يمكن صياغته في مجمله على النحو التالي: إن فينومينولوجيا «العمل الفني الأدبي» عند إنجاردن تنتهي إلى رؤية للموضوع الجمالي كموضوع قصدي خالص على أساس من تحليل (للعمل الفني) يفصل بين الإشارة ودلالتها (القصد)، ويفصل الموضوع المتمثل (باعتباره موضوعاً قصدياً خالصاً) عن الواقعي. ولما كان الموضوع الجمالي يتأسس على هذه القصديات، فإنه يكون منفصلاً عن الواقعي، أي عن المحسوس، عن الإشارات أو الكلمات نفسها؛ وبالتالي لا يكون له وجود مستقل، وإنما وجود تابع للذات التي تؤسسه. وفي مقابل هذا التحليل، فإن دوفرين يريد أن يبرهن على أن تعاليم الفينومينولوجيا كما أرساها هوسرل لا تفصل الموضوع القصدي ـ وبالتالي الموضوع الجمالي ـ عن الموضوع الواقعي (وهذا يعني ـ ضمناً ـ دحض التحليل السالف من أساسه). ذلك هو بدقة مجمل تحليل دوفرين النقدي. ويمكن الآن أن ننظر في تفصيلات هذا النقد لنرى مدى صدقه ومشروعيته:

يقول دوفرين في مستهل تحليله النقدي لأسلوب وجود الموضوع الجمالي عند إنجاردن:

«إنه من الصحيح القول بأن إنجاردن ـ الذي يتبع مثل كونارد تعاليم فينومينولوجيا هوسرل ـ لا يتحدث عن موضوع متعقل، ولا عن موضوع مثالي. بل إن إنجاردن يتخذ

(90) Kaelin, An Existentialist Aesthetic, p. 360.

تحفظات عندما يستخدم كونارد هذا المصطلح [الأخير]. ولكن إنجاردن يتحدث عن «الوجود القصدي الخالص» للموضوع الجمالي، وهو يجعل هذا الوجود معتمداً على دلالات significations تكون بمثابة موضوعات مثاليه. والحقيقة أن معالجة إنجاردن الفينومينولوجية للعمل الأدبي - مفهوماً بوصفه بنية «متعددة الأصوات» polyphonic structure - ممتزجة بتصور عقلاني يميز بين الإشارة the sign والشيء المشار إليه the thing signified [أي الدلالة]، وإدراك الدلالة the apprehension of the signification. وهي أيضاً تقوم على التوكيد العقلاني المناظر على أولية الدلالة. لأنه تبعاً لإنجاردن، فإن كلمة ما تكون - في المقام الأول - مادة صوتية تضاف إليها دلالة. فهذه الدلالة تكون منفصلة عن الكلمة، والكلمة تكون في حاجة إلى فعل خاص من أفعال الوعي كي تتخذ معناها وتمارس وظيفتها. . . . . وإنجاردن يقرر أن طبقة العمل التي تتشكل بواسطة الدلالات. . . . . لا يكون لها وجود مثالي مستقل، وإنما تكون منسوبة إلى العمليات الذاتية للوعي. وعلاوة على ذلك، فإن وحدات المعنى - التي تتأسس بواسطة الجمل - تشكل «موضوعات متمثلة» تبدع حبكة الرواية أو المسرحية. وهكذا فإن وحدات المعنى تكون مرتبطة بهذه الموضوعات كما يرتبط ما يُمثل بما هو متمثّل»(91).

والتحليل السالف حافل بأخطاء عديدة يمكن إبرازها في النقاط التالية:

- إن دوفرين يريد أن يوحي لنا في البداية بأن تحليل إنجاردن للعمل الأدبي وأسلوب وجود الموضوع الجمالي يكون متماثلاً مع تحليل كونارد، رغم أن إنجاردن(92) قد أكد في مواضع عديدة على أن كونارد ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره موضوعاً مثالياً. ودوفرين نفسه في معالجته لكونارد، قد بين لنا أن الموضوع الجمالي عنده يكون له وجود مثالي، وإن كان غير متعقل.

- إن دوفرين لا يريد أن يقر بأن أسلوب وجود الموضوع الجمالي عند إنجاردن ليس هو أسلوب وجود الموضوع المثالي: فهو يوحي لنا بأن إنجاردن هو الذي يردد ذلك، فدوفرين يستخدم عبارة مثل: «إن إنجاردن لا يتحدث. . . . . عن موضوع مثالي»، ومثل: «إن إنجاردن يقرر أن طبقة العمل التي تتشكل بواسطة الدلالات، لا يكون لها وجود مثالي مستقل»، أي أن دوفرين يريد أن يقول لنا: إن إنجاردن هو الذي ينفي طابع الوجود المثالي عن الموضوع الجمالي أو الموضوع المتمثل، ولكن حقيقة موقفه هي غير ذلك. وهذا يعني أيضاً أن دوفرين - بتعبير ماجليولا الصائب - «يريد أن يفهم إنجاردن باعتباره مثالياً»(93).

(91) Dufrenne, **The Phenomenology of Aesthetic Experience,** p.206.

(92)Ingarden, **The Literary work of Art,** see the footnotes of p.5 and 11.

(93)Magliola, **phenomenology and Literature,** p.156.

ولأن دوفرين يريد أن يفهم موقف إنجاردن من أسلوب وجود الموضوع الجمالي باعتباره موقفاً مثالياً، فإنه يزعم أن وجود الموضوع الجمالي كموضوع قصدي خالص يكون معتمداً على الدلالات التي هي موضوعات مثالية، فهذه الدلالات هي قصديات أو معان قصدية مثالية ومنفصلة عن الإشارات، أي الكلمات نفسها. وهنا يرتكب دوفرين ثلاث مغالطات في وقت واحد:

فمن ناحية، نجد أن وجود الموضوع الجمالي عند إنجاردن لا يعتمد أو يتأسس على الدلالات وحدها، حتى عندما نفهم هذه الدلالات باعتبارها قصديات وحدات المعنى ككل، لا قصديات الكلمات فحسب. حقاً إن قصديات المعنى تعد عنصراً هاماً في بنية العمل الأدبي؛ وبالتالي في تأسيس الموضوع الجمالي، إلا أن الموضوع الجمالي لا يتأسس على قصديات طبقة بعينها، وإنما يتأسس على القصديات المتضمنة في سائر طبقات العمل. والقصديات في هذه الحالة تتخذ معنى واسع، لتشمل كل تلك الكيفيات الجمالية التي تكون متأسسة في سائر طبقات العمل على نحو منسجم، وإن كان كامناً.

ومن ناحية أخرى، نجد أن الدلالات عند إنجاردن ليست كما زعم دوفرين موضوعات مثالية. فالحقيقة أن التصورات ـ وليست المعاني ـ هي التي تكون مثالية[94] ويكفي أن نرجع إلى نفس الموضع الذي يستند إليه دوفرين في كتاب إنجاردن[95]، لكي نتأكد من أن المعاني عند إنجاردن ليست مثالية، وفي نفس الوقت ليست نفسانية ذاتية: فلقد أكد إنجاردن على أن نظرية هوسرل المثالية عن المعنى قد تجاوزت التصور النفساني الذي يرد معاني الكلمات إلى الخبرات النفسية. وكان الحل المثالي الهوسرلي هو الحل الممكن في ذلك الوقت لدحض المثالية. ولكن هذا الحل يثير إشكالات عديدة؛ لأن معنى الكلمة يمكن أن يتعدل ويتغير وفقاً لاستخداماته في سياقات مختلفة، أي وفقاً للقصد الذي يُوهَب للكلمة من خلال أفعال قصدية تأسيسية واهبة للمعنى. ولهذا السبب عينه، فإن المعاني لا تكون مثالية، ولكنها ـ في نفس الوقت ـ لا تكون جزءاً من الخبرات. يقول إنجاردن: «إن طبقة العمل الأدبي التي تتأسس من معاني الكلمات، والجمل، والجمل المركبة، لا يكون لها وجود مثالي مستقل، ولكنها تكون منسوبة ـ من حيث منشؤها ووجودها [لا من حيث ماهيتها أو محتواها] ـ إلى عمليات واعية ذاتية محددة لها بشكل تام. إلا أن هذه المعاني ـ من ناحية أخرى ـ لا ينبغي مماثلتها في الهوية بأي «محتوى نفسي» لخبرة

(94) انظر ص 416

(95) See: Ingarden, **The Literary work of Art**, Ch. 18.

عيانية [أي تجريبية]، أو بأي وجود واقعي»[96].

ومن ناحية ثالثة، فإن الدلالة أو المعنى لا يكون منفصلاً عن الإشارة أو الكلمة كما ظن دوفرين. لأن المعنى عندما يتأسس على النحو السالف الذكر، أي عندما يتحدد قصد المعنى بواسطة فعل تأسيسي واهب للمعنى يحدد أو ينتقي معنى الكلمة من بين حالات عديدة ممكنة يمكن أن يتخذها معنى الكلمة، فإن المعنى يصبح متأسساً بشكل تام، ويصبح مرتبطاً بصوت الكلمة، بحيث يشكلان معاً كلمة لها هوية واحدة، أي لها حالة موضوعية تسمح لنا أن ندعي أننا نستخدم كلمة «لها نفس الصوت، ونفس محتوى المعنى»[97]. وهذا يعني أن المعنى يصبح متأصلاً في صوت الكلمة على نحو محدد، ، فالدلالة القصدية ـ كما تقول تيمنيشكا ـ «تكون متأصلة في الكلمة الفيزيقية، ولكنها ليست خاصية لها»[98]. وهذه العبارة القصيرة توضح مغزى نظرية إنجاردن: فما أن يتأسس قصد المعنى أو الدلالة من خلال قصد أولي، حتى تصبح هذه الدلالة متأصلة في الإشارة، ولكنها في نفس الوقت لا تكون خاصية لهذه الإشارة؛ لأنها كان من الممكن أن تتحدد قصدياً على نحو آخر. وهذا يعني أن الدلالة عند إنجاردن تكون متميزة عن الإشارة؛ لأن الدلالة ليست خاصية للإشارة بذاتها، ولكن هذا لا يعني ـ في نفس الوقت ـ أن الدلالة عند إنجاردن تكون منفصلة عن الإشارة كما ذهب إلى ذلك دوفرين.

أما عن قول دوفرين بأن تحليل إنجاردن الفينومينولوجي للعمل الأدبي يؤكد على أولية الدلالة؛ وبالتالي على أولية المعنى والجانب المتعقل، فإنه قول صائب لا غبار عليه. ولو كان دوفرين قد ركز نقده على هذا الجانب لما ورط نفسه في كل هذه الأخطاء التي أخذناها عليه. ولكن لأن دوفرين كان مشغولاً بإظهار اختلافه عن إنجاردن، فإنه لم يقنع بأن يبقى في هذا الجانب من تحليل إنجاردن؛ لأن هذا الجانب لن يظهر اختلافه عن إنجاردن، كاختلاف جوهري، وإنما كاختلاف نسبي فحسب. وموقف دوفرين من هذا الجانب في تحليل إنجاردن يمكن إبرازه على النحو التالي:

إن إنجاردن بتوكيده على أولية الدلالة primacy of signification، لم يعد قادراً على فهم أولية المحسوس primacy of the sensuous، أي أولية الإشارات أو الكلمات ذاتها التي تحمل معناها في باطنها: «فالكلمات ذاتها تكون لها قدرة كافية على ذلك؛ لأنها تحمل معناها داخلها. فبفضل الكلمات فإن العمل يحقق استقلالاً ذاتياً. فالكلمات هي المصدر الذي يكون العمل متأصلاً فيه»[99].

(96) Ibid., pp. 105 - 106.

(97) Ibid., p.101.

(98) See: Tymieniecka's study; in **Analecta Husserliana,** Vol. Iv (Ingardeniana), p.316.

(99) Dufrenne, **The Phenomenology of Aesthetic Experience** p.210.

فأولية الدلالة هي حقيقة لا يمكن تجاهلها حينما يكون العمل المقروء عملاً علمياً(*) أو مقال أو قصة إخبارية. أما في حالة الأعمال الأدبية ـ سواء كانت قصيدة أو حتى رواية ـ فإننا لا نتجه مباشرة إلى الدلالات من خلال الكلمات، كما لو كانت الكلمات المدركة حسياً مجرد وسيلة تقودنا إلى هذه الدلالات، بل إننا نقصد هذه الكلمات نفسها، ونتوقف عندها باعتبارها تحمل دلالتها في باطنها، وهكذا فإن المحسوس هو ما نقصده حينما نقرأ الأعمال الأدبية، «فأن تقرأ يعني أن تُدرِك حسياً»(100). ودوفرين يعني بهذه العبارة أن الكلمات في الفنون الأدبية تدرَك حسياً كالأشياء، وتكون لدلالتها نفس الخاصية التي تكون للمحسوس. ولقد لاحظ سارتر هذا الطابع الشيئي العياني لكلمات الشعر، فهذه الكلمات هي أشياء مثل العشب والأشجار. إلا أن سارتر فهم هذا الطابع العياني باعتباره عياناً تخيلياً لا حسياً، فالكلمة الشعرية عند سارتر هي «شيء خيالي»، أما عند دوفرين فهي «شيء ـ صوتي». ودوفرين يطبق رؤيته هذه على سائر الأعمال الأدبية، ليبرهن على أن حسية الكلمات ـ أي ملامحها الخاصة، وطابعها الصوتي، والتأثير الوجداني الذي تجسده هذه الحسية ـ هي المعنى الحاسم في الأدب، وأن هذا المعنى هو الموضوع القصدي للمُدرِك. حقاً إن الرواية لا تجذبنا على المستوى المحسوس فحسب، وإنما أيضاً بما تمثله، ونحن غالباً ما نقيم الروايات بالأفكار التي تعبر عنها والتأملات التي تثيرها فينا، ولا شك أن كثيراً من الروايات قد تتميز بعمق في مادتها يفوق نظيره في كتاب في علم النفس أو التاريخ على سبيل المثال ـ ولكننا عندما ننصرف إلى ما تمثله الرواية أو تعبر عنه في صيغة فلسفية أو علمية، فإننا ـ فيما يرى دوفرين ـ لا نكون في موقف جمالي. فإذا كانت الرواية توحي لنا بتأملات معينة، فإن هذا يكون ـ في المقام الأول ـ من خلال الأسلوب الذي به تمثل ما تمثله.

ولا شك أن موقف دوفرين هنا مختلف عن موقف إنجاردن، ولكنه ليس مختلفاً إلى الحد الذي يتصوره دوفرين أو يوحي به. فدوفرين يوحي لنا ـ كما لاحظ ماجليولا(101) ـ أن إنجاردن لا يقدر المحسوس حق قدره. حقاً أن الصورة الصوتية للكلمة ـ عند إنجاردن ـ تتحدد وفقاً للمعنى الذي تحمله، ولكن صوت الكلمة لا يحمل معنى فحسب، وإنما يحمل أيضاً دلالة جمالية. ويكفي أن نرجع هنا إلى

(*) مصطلح «العمل العلمي» هنا مستخدم بالمعنى الوارد عند إنجاردن، فهو لا يشير فقط إلى تلك الأعمال المتعلقة بالعلوم الطبيعية، وإنما يشير إلى الأعمال والدراسات العلمية بالمعنى الواسع للعلم، فالعلم هنا يعني كل دراسة جادة تهدف إلى معرفة موضوعية، كما يشير إلى ذلك المصطلح الألماني Wissenschaftslehre.

(100) Ibid., loc. cit.

(101) Magliola, **Phenomenology and Literature,** p.157.

معالجة إنجاردن(*) للظواهر الصوتية من قبيل: الوزن والقافية، لنرى أن إنجاردن لم يكن يفصل بين صوت الكلمة ومعناها، ولم يكن ينظر إلى الطبقة الصوتية على أنها مجرد وسيلة لنقل المعاني، وإنما هي طبقة يكون لها «صوتها الخاص» في «الانسجام المتعدد الأصوات»؛ ومن هنا يمكن أن نفهم السبب في التغير المؤثر الذي يطرأ على العمل الفني الأدبي حينما يُترجَم إلى لغة أجنبية، مهما توخى المترجم الدقة في ترجمة المعاني. غير أن إنجاردن قد استطاع بمهارة فائقة أن يبين لنا ـ كما لاحظنا من قبل ـ كيف يكون المعنى أو الدلالة متأصلة في الكلمة بوصفها إشارة أو عنصر محسوس، وفي نفس الوقت تكون متميزة عنها، ومغايرة لها. فالدلالة لا يكون لها نفس الطابع المحسوس الذي يكون للأشياء كما ظن دوفرين، وليس الطابع المحسوس للكلمات هو الواقعي الذي يكون موضوعاً قصدياً لإدراكنا: فمن ناحية نجد أن المعنى يكون متميزاً عن الكلمة المحسوسة أو «صوت ـ الكلمة»؛ لأن الكلمات المختلفة صوتياً في اللغات يمكن أن تعني نفس الشيء.

ومن ناحية أخرى، فإن إنجاردن ـ بخلاف دوفرين ـ لا يوحِّد (في تحليله السيمناطيقي) بين المحسوس والواقعي في هوية واحدة، فإنجاردن يميز بين نمطين من المحسوس أو صوت الكلمة: صوت الكلمة بوصفه بنية نمطية ليست واقعية ولا تُدرَك إدراكاً حسياً خالصاً، والمادة الصوتية التي تتعين فيها هذه البنية الصوتية من خلال منطوقات فردية، وهي فقط ما يكون واقعياً. حقاً إن هذه التعينات الفردية للصوت تكون مرتبطة بالبنية الصوتية، ويكون لها أيضاً تأثير إيجابي أو سلبي على القيمة الجمالية للعمل عندما يتم تعيينه، وحقاً أيضاً أن هذه التعينات الصوتية الواقعية (شأنها شأن التعينات المرئية في حالة القراءة) تشكل الأساس الفيزيقي الذي يقوم عليه العمل الأدبي حينما يُسمَع (أو يُقرَأ)؛ إلا أن هذا «**المحسوس الواقعي**»، ليس هو الموضوع القصدي لخبرتنا بالعمل الأدبي. وإذا كان إنجاردن يؤكد على أولية المعنى أو الدلالة في بنية العمل الأدبي؛ ومن ثم بالنسبة لتأسيس الموضوع الجمالي، فإن ذلك يرجع ـ من ناحية ـ إلى أهمية المعنى في ربط طبقة الصياغات الصوتية بسائر طبقات العمل الأدبي، ويرجع ـ من ناحية أخرى ـ إلى أن طبقة المعاني (وبالتالي الموضوعات المتمثلة) تؤسس بذاتها عنصراً مميزاً وضرورياً بالنسبة للعمل الأدبي بوجه خاص. فبفضل طبقة المعنى، فإن العمل الأدبي ينطوي بالضرورة على عنصر تمثلي عقلاني، دون أن يعني ذلك أن الموضوع الجمالي نفسه يكون متعقلاً أو متمثلاً فحسب. فبدون أن يتأسس الموضوع المتمثل من خلال الامتلاء الحدسي التخيلي، ومن خلال التأمل الشعوري لهذا الموضوع على أساس من تحقق انسجام للكيفيات الجمالية، فإن

(*) انظر ص 412 وما بعدها.

الموضوع المتمثل لا يمكن أن يتأسس كموضوع جمالي. فبدون تحقق هذه الشروط، فإن الموضوع المتمثل يمكن أن يظهر لنا، أما الموضوع الجمالي (أو الموضوع المتمثل من حيث هو موضوع جمالي) فلن يظهر لنا. ولذلك، فإن التوحيد بين الموضوع المتمثل والموضوع الجمالي في العمل الفني الأدبي، ينبغي فهمه على هذا الأساس.

ومن هذا نرى أن إنجاردن لا يفصل بين الإشارة والدلالة، وإن كان يميز بينهما، ولم يهمل المحسوس، ولكنه لا ينظر إليه باعتباره الموضوع القصدي كما ذهب دوفرين. فالموضوع القصدي في العمل الأدبي يكون موضوعاً متمثلاً أو متخيلاً (بالمعنى السالف). ولقد رأى ماجليولا[102] أن صيغة إنجاردن هنا أكثر صواباً من الناحية الفينومينولوجية من صيغة دوفرين الذي حصر الموضوع القصدي الأدبي في كونه محسوساً، وفي سياق آخر يقول: «وإنه ليبدو لي أن الموضوع الأدبي يكون حقاً أكثر مغزى من السمعيات المحضة في تفسير دوفرين»[103].

ونقد دوفرين الجوهري لأسلوب وجود الموضوع الجمالي، يرتكز على رؤية إنجاردن للموضوع المتمثل. فدوفرين يرى أن رؤية إنجاردن للموضوع المتمثل بوصفه موضوعاً قصدياً خالصاً، هي الأساس الذي تقوم عليه رؤيته عن تبعية الموضوع الجمالي. وهو يرى أن إنجاردن في كلتا الحالتين [أي من حيث فكرته عن الوجود القصدي الخالص للموضوع المتمثل (وبالتالي الموضوع الجمالي)، ومن حيث فكرته عن تبعية الموضوع الجمالي]. كان مخطئاً، ولم يكن مخلصاً لهوسرل، وسوف أرجىء قليلاً مناقشة نقد دوفرين لفكرة الوجود القصدي الخالص من المنظور الفينومينولوجي، لأنني سوف أناقشها في ضوء نقد آخر يتناول نفس الفكرة من نفس المنظور. ولننظر الآن في نقد دوفرين لفكرة تبعية وجود الموضوع الجمالي:

ودوفرين يتحدث عن حالة تبعية الوجود بالنسبة للعمل الأدبي والموضوع الجمالي في وقت واحد، على أساس أن بنية العمل الأدبي ذاته هي قصديات تعتمد في تأسيسها على الذات. يقول دوفرين:

> «إن الموضوع الأدبي [عند إنجاردن] يكون تابعاً. فهو يكون تحت رحمة العمليات الذاتية التي تقصده، والتي من خلالها يتأسس. ومصطلح «التأسيس» الملتبس ـ والذي كان يشكل صعوبة بالنسبة لهوسرل ـ متضمن عند إنجاردن الذي يستخدمه أحياناً ليؤكد على أن العمل الأدبي ليس له استقلال على الإطلاق؛ لأنه في

(102) Magliola, op. cit., p. 146.

(103) Ibid., p. 158.

المقام الأول نسق من الدلالات. والحقيقة أن هذا التأكيد يقوم على براهين مختلفة أخرى تنتشر عبر عمل إنجاردن. وأحد هذه البراهين هو أن العمل الفني يكون دائماً «صياغة تخطيطية»، أي ينطوي على مواضع فارغة و«نقاط من اللاتحدد». . . . . . . تتحقق فعلياً فقط عندما تجعلها القراءة عيانية (بواسطة ملء الفجوات، وإنعاش الصور لمتخيلة)»(104).

وأول ما نلاحظه هنا، هو أن دوفرين يتحدث عن تبعية العمل الفني والموضوع الجمالي دون تمييز. حقاً إن العمل الفني وكذلك الموضوع الجمالي يكونان موضوعين قصدين خالصين لهما حالة التبعية في الوجود، ولكن على نحوين متميزين: فالعمل الفني يكون موضوعاً قصدياً خالصاً باعتباره نتاج نشاط قصدي للفنان؛ ولذلك فإنه يكون تابعاً لأفعال الفنان (أو المؤلف) القصدية. فبنية العمل الأدبي (أو العمل الفني بوجه عام) باعتبارها قصديات، إنما تكون بمثابة الموضوع القصدي المناظر لأفعال المؤلف القصدية. ولكن هذه البنية ليست تابعة على الإطلاق للذات المدركة، وإنما تكون مستقلة عنها، لا من الناحية الماهوية فحسب، وإنما من الناحية الوجودية أيضاً (لأنها أصبحت مؤسسة على كيان فيزيقي). أما العمل الفني بوصفه متعيناً، أي كموضوع جمالي، فإنه يكون تابعاً في وقت واحد لأفعال المبدع القصدية وللعمليات القصدية التأسيسية لدى المدرك، فهو نتاج مشترك لهما معاً. ولذلك فإن دور الذات المدركة أو القارىء هنا يكون لازماً لوجود أو تأسيس الموضوع الجمالي. إلا أن تبعية الموضوع الجمالي للأفعال القصدية التأسيسية للذات المدركة (أو القارىء) لا يعني هنا ـ كما ظن دوفرين في موضع تال ـ أنه يؤدي إلى التورط في النفسانية. فالموضوع الجمالي، وإن كان وجوده متوقفاً على العمليات الذاتية، إلا أن بنيته الماهوية تبقى مستقلة تماماً عن هذه العمليات، وهي ليست جزءاً من الخبرات التي تؤسسه؛ لأن بنية الموضوع الجمالي تتخذ أساسها الموضوعي في بنية العمل الفني نفسه. وكل هذه التمييزات ـ التي فصلناها باستفاضة من قبل ـ كانت غائبة عن دوفرين.

ومن الغريب أن دوفرين الذي وصف أسلوب وجود الموضوع الجمالي القصدي عند إنجاردن بأنه ذو طابع مثالي(*) (أو على الأقل يقوم على موضوع مثالي)، هو نفسه الذي يصف الآن هذا الوجود بأنه وجود تابع! فوصف الموضوع الجمالي بأنه موضوع مثالي، يتعارض مع خاصيته بوصفه موضوعاً تابعاً؛ لأن الموضوعات المثالية ـ وكذلك الواقعية ـ لا يتوقف وجودها على الذات المدركة أو يكون تابعاً لها. ومن الواضح أن دوفرين يسيء فهم حالة تبعية الوجود التي تتصف بها الموضوعات الجمالية (أو

(104) Dufrenne, op. cit., p. 207.

(*) وفي سياق آخر يصفه بأنه ذو طابع لا واقعي (كما سنرى بعد قليل).

المتمثلة) القصدية الخالصة، فهو يفهم تبعية الوجود عند إنجاردن على أنها ارتباط تلازمي بين فعل قصدي وموضوع قصدي. وهذا يتضح لنا عندما يتساءل مستنكرا: «. . . هل مجرد الارتباط التلازمي لموضوع ما مع فعل قصدي، يشهد بتبعيته. فلو كان ذلك صحيحاً، لكان من الضروري أن ننسب خاصية التبعية [في الوجود] لكل من الموضوع المُدرَك الذي يشير إلى قصد إدراكي خاص، والموضوع الواقعي الذي يشير إلى قضية متعلقة بالواقع»[105]. وهذا التساؤل الاستنكاري ليس في موضعه. فإنجاردن ـ كما لاحظ ماجليولا[106] ـ لا يدعي أن مجرد الارتباط التلازمي لموضوع بفعل قصدي يشهد بالتبعية الأونطولوجية لهذا الموضوع. فقصد إنجاردن هنا مختلف تماماً: فما يقصده إنجاردن هو أن الموضوعات المثالية والواقعية يمكن أن تكون مقصودة، وفي هذه الحالة فإنها تكون موضوعات قصدية مرتبطة بأفعال قصدية مناظرة، ولكن دون أن تكون تابعة أونطولوجياً، بينما الموضوعات الجمالية (أو المتمثلة) ـ من حيث هي موضوعات قصدية خالصة ـ إنما تتطلب هذا الارتباط كي يكون لها وجود على الإطلاق!

ونقد دوفرين لفكرة الوجود القصدي الخالص للموضوع المتمثل (وبالتالي للموضوع الجمالي) سوف يلقي لنا الضوء على سوء الفهم السابق؛ لأن نقد دوفرين هنا يمثل جوهر نقده في مجمله:

يرى دوفرين أن إنجاردن يقيم توحيده بين الموضوع المتمثل والموضوع القصدي الخالص على أساس من رؤيته للموضوع المتمثل بوصفه محايداً، وهو بهذا المعنى يكون لا واقعياً. وفي مقابل ذلك، فإن دوفرين يؤكد على أن الموضوع القصدي ليس موضوعاً لا واقعياً، ولا هو نسخة أخرى من الواقعي الذي انفصل عن واقعيته. فلقد تجنب هوسرل بعناية فصل الموضوع الواقعي الكائن في الطبيعة عن الموضوع القصدي: فعندما أدرك حسياً شجرة ما، فإنه لا يكون هناك ـ من ناحية ـ شجرة قصدية جُردَت من الواقعية وأصبحت توجد فقط في إدراكي الحسي، ويكون هناك ـ من ناحية أخرى ـ شجرة واقعية سوف استعيد صلتي بها من خلال الشجرة القصدية. فإن غرض نظرية القصدية، إنما هو تجنب هذا التمييز المدمر الذي يُعد سقطة النفسانية[107]. والفكرة التي يقوم عليها هذا النقد والتي تمثل الغرض الذي يسعى دوفرين لإثباته، هي أن الموضوع المتمثل (وبالتالي الموضوع الجمالي) كموضوع قصدي لا يكون منفصلاً عن الموضوع الواقعي، وإنما هو نفس الموضوع

(105) Dufrenne, op. cit., p. 209.

(106) Magliola, op. cit., p. 159.

(107) Dufrenne, op. cit., p. 208.

الواقعي مقصوداً باعتباره متمثلاً، وهذا يعني أن الموضوع المتمثل المقصود هو مظهر للموضوع الواقعي.

ونفس هذه الفكرة نجدها متمثلة في رؤية نقدية أخرى لدى باحث يدعى إيزمنجر Iseminger. فلقد اعتمد هذا الباحث في رؤيته النقدية لأسلوب وجود الموضوع الجمالي على منظور مماثل للمنظور الذي اعتمد عليه دوفرين في نقده السالف. ونظراً لهذا التشابه، فسوف أعرض أولاً لنقد هذا الباحث، وبعد ذلك سوف أناقش كلا النقدين معاً:

وايزمنجر يتناول رؤية إنجاردن لأسلوب وجود الموضوع الجمالي، لا من خلال كتاب العمل الفني الأدبي، ولكن كما قدمها إنجاردن في سياقها التخطيطي العام في مقاله عن «الموضوع الجمالي والخبرة الجمالية». فلقد صرح إنجاردن في أول عبارة من هذا المقال بقوله: «إن الخطأ الجوهري في وجهات النظر عن الخبرة الجمالية، يكمن في الرأي القائل بأن موضوع تلك الخبرة يكون **متماثلاً** مع عنصر فى العالم الواقعي». وايزمنجر يرى أن خطأ إنجاردن يكمن في هذا القول الذي حاول إثباته، أي في إنكاره لوجود - أو للادعاء بوجود - تماثل أو تطابق بين الموضوع الجمالي والموضوع الواقعي. حقاً إن إنجاردن يصرح بأننا في إدراكنا لتمثال «فينوس ميلو» إنما نبدأ من موضوع واقعي، ولكنه ينكر أننا «نبقى داخل حدود» هذا الموضوع الواقعي عندما يحدث في أنفسنا إدراك جمالي. وإنجاردن - فيما يرى ايزمنجر - ينكر أننا «نبقى داخل حدود» الموضوع الواقعي، ليثبت أن هناك خصائص للموضوع الجمالي لا يحوزها الموضوع الواقعي؛ وبالتالي لا يكون هناك تماثل بينهما. فموضوع الإدراك الجمالي المسمى «فينوس ميلو» له خصائص لا يحوزها الموضوع الفيزيقي الذي يحمل نفس الاسم. فالموضوع الجمالي هنا يظهر للإدراك الجمالي باعتباره منتظم الشكل واللون، في حين أن هذه الخاصية لا تتوافر في الموضوع الفيزيقي الذي يظهر للإدراك الحسي، والذي يكون منطوياً على مواضع تالفة وبقع لونية. وهكذا، فإن الموضوع الأول تكون له خاصية يفتقر إليها الثاني، والموضوعان ليسا متطابقين. ولكن تمييز الإدراك الجمالي عن الإدراك الحسي لا يقتضي -فيما يرى ايزمنجر[108]- تمييز موضوعيهما: فليس هناك شيء يمنعنا من القول بأن **نفس الموضوع بعينه** (الموضوع المسمى فينوس ميلو) هو الذي **يظهر** لكل من الإدراك الجمالي والإدراك الحسي **على هذين النحوين**، أي أن نفس الموضوع الفيزيقي أو الواقعي هو الذي يظهر للإدراك الجمالي وله خاصية انتظام الشكل واللون، ويظهر للإدراك الحسي وله خاصية عدم

---

(108) Gary Iseminger, «Roman Ingarden and the Aesthetic Object», discussion, in **Philosophy and Phenomenological Research,** VOl. 33 (XXXIII), No. 3, 1973, p. 419.

انتظام الشكل واللون. وذلك لأن «بيت القصيد بالنسبة لفكرة القصدية هو تمييز الخبرات عن المكونات الأخرى للعالم، وليس تمييز نوع معين من الموضوعات عن أنواع أخرى. . .»(109). وايزمنجر يؤكد أن نقده هذا لا ينكر تمييز إنجاردن بين الخبرة الجمالية والإدراك الحسي الساذج، بل إنه يعتقد أن إنجاردن قد قدم تعليلاً وجيهاً لقبول هذه الوجهة من النظر. كذلك فإنه يؤكد أن نقده ليس صادراً عن أي عداء أو كراهية للكائنات اللافيزيقية. فما ينكره إنما هو فقط فكرة إدراج الموضوعات الجمالية في الكون، والادعاء بأنه «يوجد» ـ بأي معنى لكلمة «يوجد» ـ أشياء تسمى موضوعات جمالية ليست مطابقة لموضوعات فيزيقية؛ لأن هذا سوف يكون تكثراً تعمدياً للكائنات يتجاوز الضرورة، أي ـ بعبارة أخرى ـ سوف يكون تثليماً لنصل أوكام(*). وإن أي شيء آخر يقوله إنجاردن، يمكن أن يُقال دون تورط في هذه المقولة. ذلك هو مجمل نقد أيزمنجر.

ولكي نناقش نقد دوفرين وايزمنجر على أساس صحيح، فإن هناك ملاحظات أولية على فكرة القصدية ينبغي استرجاعها وفهمها بدقة. ينبغي أن نلاحظ في المقام الأول أن إنجاردن نفسه ـ وليس هوسرل فحسب ـ حريص على تجنب الفصل بين الموضوع القصدي والموضوع الواقعي. وهذا الموقف الذي عبَّر عنه هوسرل في كتاب «الأفكار»(110) ـ والذي أشار إليه دوفرين في نقده ـ لا يعني أن الموضوع القصدي يكون هو نفسه الموضوع الواقعي: فالموضوع القصدي باعتباره «معنى نوئيماتيكيا» بتعبير هوسرل، يكون دائماً متميزاً عن الموضوع الواقعي، ومرتبطاً ارتباطاً تلازمياً بأفعال الوعي، ولا يتأثر بالتغيرات التي تطرأ على الموضوع الواقعي، وإنما بالتغيرات التي تطرأ على أفعال الوعي ذاتها(111). غير أن هذا الموضوع القصدي (أو المعنى النوئيماتيكي) المرتبط ارتباطاً تلازمياً مع الوعي، لا يكون منفصلاً عن الموضوع الواقعي، كما لو كان كياناً أو وجوداً واقعياً آخر بالإضافة إلى الموضوع الواقعي الموجود في الخارج. إن ذلك الوهم هو ما سماه سارتر «وهم المحايثة» اتفاقاً مع هوسرل. ففي حالة الإدراك الحسي الخارجي، لا يكون هناك سوى موضوع واقعي واحد هو ذلك الموضوع المُدرَك المتحقق في الخارج، والذي يتجه إليه الوعي (أي تلك الشجرة التي تكون موضوعاً لإدراكي)، أما الموضوع القصدي في هذه الحالة فإنه بمثابة المحتوى النوئيماتيكي أو مظهر الموضوع الواقعي المُدرَك (مظهر الشجرة

(109) Ibid., loc. cit.

(*) نصل أوكام هو الجدل الشهير لوليام الأوكامي W. Occam الذي كان يهدف إلى الاقتصاد في الفروض أو بتر الفروض التي تؤدي إلى تكثر الكائنات بدون داع.

(110) Husserl, Ideas..., p. 263 F.

(111) Ibid., p. 258 FF.

الواقعية) والذي يكون مرتبطاً ارتباطاً تلازمياً مع فعل الإدراك الحسي القصدي. ومن هذه الناحية، فإن إنجاردن على أتم اتفاق مع هوسرل(*)، فكلاهما متفقان على أننا في حالة الإدراك الحسي الخارجي يكون وعينا متجهاً نحو موضوع واقعي، وعلى أن الموضوع القصدي يكون بمثابة مظهر هذا الموضوع كما يبدو لإدراكنا الحسي.

ولكن السؤال الحاسم هو: هل يكون الوعي في حالة الإدراك الجمالي متجهاً أيضاً نحو موضوع واقعي، ويكون الموضوع القصدي هنا هو مجرد مظهر للموضوع الواقعي؟ وبتساؤل آخر: هل جوهر فكرة القصدية - كما يقول ايزمنجر هو تمييز الخبرات - كأن نميز بين طبيعة الإدراك الحسي والإدراك الجمالي - دون أن يقتضي ذلك تمييزاً بين طبيعة الموضوعات القصدية لهذه الخبرات؟

الحقيقة أن موقف هوسرل نفسه يخالف هذا الزعم، فلقد بين لنا هوسرل أنه في حالة الإدراك الجمالي يحدث تعديل للإدراك الحسي العادي، الذي يكون متجهاً نحو موضوع واقعي: ففي حالة الإدراك الجمالي للوحة ما، فإن الموضوع الذي يتجه إليه هذا الإدراك لا يصبح هو الموضوع الواقعي، فما يكون واقعياً هنا إنما هو اللوحة بوصفها شيئاً معلقاً على الجدار. ومن ثم، فإن الموضوع القصدي في هذه الحالة لا يكون بمثابة مظهر لهذا الموضوع الواقعي، فمظهر اللوحة كموضوع واقعي إنما هو تلك الأشكال الصغيرة المرسومة على نسيج اللوحة والتي نراها في حالة الإدراك الحسي. أما في حالة الاتجاه الجمالي، فإن إدراكنا لا يكون موجهاً نحو هذه الأشكال المرسومة المحسوسة، وإنما نحو الموضوعات المتمثلة بلحمها ودمها. . . . . إلخ. ولا شك أن ما يجعل تمثل هذه الموضوعات ممكناً إنما هو تلك الأشكال الواقعية الملونة، ولكن هذه الموضوعات المتمثلة - في نفس الوقت - ليست متماثلة أو متطابقة مع هذه الأشكال الواقعية. ولذلك، فإن الحالة التي يكون عليها الموضوع الذي يتجه إليه إدراكنا الجمالي، لا توصف بأنها حالة وجود أو لا وجود، فهي حالة «شبه - وجود» quasi - being.

وهذا الوصف الذي طبقه هوسرل على لوحة ديرر Dürer المسماة «الفارس والموت والشيطان»(*) ، هو المادة التي تأسس عليها وصف إنجاردن المسهب لأسلوب وجود الموضوع الجمالي. فحالة الموضوع الجمالي التي وصفها هوسرل بأنها حالة «شبه - وجود» هي نفس الحالة التي وصفها إنجاردن تحت اسم الوجود

(*) وإن كان إنجاردن يختلف مع مثالية هوسرل الترانسندنتالية التي ترى أن ماهية الموضوع الواقعي تكون مستنفدة في كونه موضوعاً قصدياً أو معنى نوئيماتيكا، وأنه ليس له معنى آخر وراء هذا القصد، وهذه المسألة قد تم تفصيلها من قبل.

(*) انظر ص 59.

القصدي الخالص للموضوع الجمالي: فالموضوع الجمالي ـ باعتباره موضوعاً قصدياً خالصاً ـ لا يكون في حالة وجود واقعي فيزيقي، ولا في حالة وجود لا واقعي أو مثالي، وإنما يكون في حالة «شبه ـ واقع». وفي كلتا الحالتين فإن الموضوع الجمالي لا يكون منفصلاً عن الموضوع الواقعي؛ لأنه يكون ممكناً فقط من خلاله، ولكنه في نفس الوقت يكون مغايراً له، فالموضوع المتمثل الذي يظهر لإدراكنا الجمالي لا يعد مظهراً آخر من مظاهر الموضوع الواقعي التي تبدو لإدراكنا الحسي.

إن تحليل إنجاردن لأسلوب وجود الموضوع الجمالي يقتضي التمييز بين عنصرين أو موضوعين مرتبطين، ولكنهما يوجدان على نحوين مختلفين: فهناك ـ من ناحية ـ الموضوع المادي الفيزيقي أو الواقعي، وهناك من ناحية أخرى الموضوع الفني الذي يكون بمثابة قصديات خالصة متأصلة في الموضوع المادي، ولكنها في نفس الوقت تكون مغايرة له، فهي ليست مظهراً من مظاهره الواقعية التي يمكن إدراكها في إدراك حسي خالص، والموضوع الجمالي ليس سوى «تعيين» لهذه القصديات. وعلى هذا الأساس، فإننا يمكن أن ننظر إلى تمثال «فينوس» على نحوين متميزين: فنحن يمكن أن نقصده بوصفه موضوعاً واقعياً، أي بوصفه كتلة من الحجر لها خصائص واقعية معينة، ويمكن أن نقصده بوصفه موضوعاً متمثلاً أو قصديات فنية وجمالية. وفي هذه الحالة الأخيرة، فإن هذه القصديات باعتبارها دلالات أو موضوع متمثل، فإنها تكون لا واقعية، ولكنها في نفس الوقت تكون مرسلة عبر الواقعي ومن خلاله، لكي تتأسس بعد ذلك كموضوع جمالي من خلال عملية التعيين أو الإدراك الجمالي.

ومن الغريب أن دوفرين الذي ينتقد أسلوب وجود الموضوع الجمالي عند إنجاردن ينتهي إلى وصف مماثل لوصف إنجاردن له: فعلى الرغم من أن دوفرين قد اضطر إلى جعل الموضوع الجمالي المتمثل مباطناً في المحسوس الواقعي باعتباره مظهراً له، كي يبقى على شرعية نظريته في الإدراك الحسي، فإنه في النهاية قد وصف هذا الموضوع الجمالي بأنه موضوع متأصل في الواقعي، ولكنه متجه نحو اللا واقعي. وهذه الصيغة ليست في الحقيقة سوى تلاعب بالألفاظ لصيغة إنجاردن.

ومن مجمل ما تقدم يتضح لنا أن نقد دوفرين لإنجاردن، لم يكن نقداً أميناً، وإنما كان يقوم على ابتسار موقف انجاردن، وحجب دينه لإنجاردن في مواضع منهجية عديدة تمثل أسس التحليل الفينومينولوجي في أنقى صوره.

وإذا كان هناك اختلاف يعتد به بين إنجاردن ودوفرين، فهو أن تحليل إنجاردن ـ كما نوهنا من قبل ـ كان أكثر دقة وجذرية: فإنجاردن يفتت الخبرة الجمالية إلى خبرات متنوعة من إدراك حسي وحدسي وتمثل وتخيل وشعور، وهو يبين لنا أن هذه الخبرات يمكن أن تنسجم معاً رغم عدم تجانسها. حقاً إن دوفرين يحلل الخبرة

الجمالية إلى عناصر أو خبرات مماثلة، ولكنه لم يستطع أن يقدم لنا صورة موحدة منسجمة لهذه الخبرات، إلا من خلال تبطينها بالإدراك الحسي، وجعله نسيجاً لها. ولا شك أن هذا الطابع المميز لتحليل الخبرة الجمالية عند إنجاردن، كان نتاجاً لتحليل مماثل على المستوى البنيوي. ولذا تقول تيمنيثكا: «إن السمة البارزة لتحليل إنجاردن تكمن في البرهنة على أن الطبقات اللامتجانسة العديدة، التي كان يُنظر إليها في تاريخ الفكر البشري بوصفها منتمية إلى مجالات مجزأة، ولا سبيل إلى التصالح بينها ـ تمتد ابتداء من المجال الفيزيقي والنفسي ومروراً بمجال المعنى إلى الكيفيات الميتافيزيقية الخاصة بالمجال الروحي ـ ليس يمكن فقط أن تتآلف مع بعضها البعض، وإنما يمكن أيضاً أن تؤلف وحدة عضوية لموضوع متجانس»[112].

وبالإضافة إلى ذلك، فإن تحليل إنجاردن يمتد إلى ما هو أبعد من الكشف عن العناصر المتعددة للخبرة الجمالية، الى الكشف عن تفاوت أهمية ودور هذه العناصر فيما بين الخبرات الجمالية المتنوعة. وقد اقتضى هذا إجراء تحليل جذري آخر للعمل الأدبي والأعمال الفنية الأخرى.

ولا شك أن هذا التحليل الجذري الصارم الذي امتد إلى تفصيلات دقيقة متنوعة قد لا نشعر بها في خبراتنا الجمالية الفعلية، لا شك أن مثل هذا التحليل قد افقد معالجة إنجاردن بعضاً من الجاذبية التي نجدها عند دوفرين، ولكن الصرامة والجاذبية لا يمكن أن يجتمعا معاً دون أن يكون أحدهما على حساب الآخر.

وربما أمكن القول بأن بعضاً من سوء فهم دوفرين لإنجاردن، يرجع إلى أن دوفرين كان يناقش تحليل إنجاردن للموضوع الجمالي في العمل الفني الأدبي باعتباره نظرية عامة في الموضوع الجمالي. ولذلك، فإنه لم يفطن إلى التنوعات الجزئية في العناصر المكونة لبنية الأعمال الفنية والموضوعات الجمالية عند إنجاردن. ولا شك أن تأكيد دوفرين على أولية المحسوس في الإدراك الجمالي، هو أمر مقبول تماماً على مستوى خبرات جمالية بفنون معينة، مثل: الخبرات المتعلقة بالأعمال الموسيقية وبعض الأعمال التشكيلية اللا تمثيلية، ولكن هذا التحليل لا يمكن تعميمه على سائر خبراتنا بالأعمال الفنية.

ورينيه ويلك كان مثالاً آخر على إساءة فهم إنجاردن في بعض المواضع. فعلى الرغم من أن كتاب «العمل الفني الأدبي» كان له تأثير واضح على دراسة ويلك في كتاب «نظرية الأدب»، وخاصة فيما يتعلق بأسلوب وجود العمل الأدبي ومعارضة النزعة النفسية والفيزيقية، إلا أن ويلك قد أخفق في فهم موقف إنجاردن من ناحيتين

(112) Tymieniecka's study in **Analecta Husserliana**, vol. IV, p. 326.

أساسيتين: فمن ناحية، نجد أن ويلك - كما رأينا من قبل - قد اعتقد أن الكيفيات الميتافيزيقية عند إنجاردن تمثل طبقة خامسة في بنية العمل الأدبي، رغم أن إنجاردن قد أنكر هذا صراحة. ومن ناحية أخرى، يأخذ ويلك على إنجاردن أنه يحاول تحليل العمل الفني الأدبي بمنأى عن القيم، وهو يرى أن هذا الخطأ يرجع إلى اعتقاد سائد لدى الفينومينولوجيين الخُلّص في ماهيات لا زمانية خالدة تضاف إليها تعيناتها الفردية التجريبية بشكل لاحق. ولقد بين إنجاردن - في رده على هذا النقد(113) - أن ويلك لم يكن واعياً بالفرق بين البحث في القيمة من جهة تحليل بنية عمل فني أدبي ما، والبحث في القيمة من جهة تحليل ماهوي عام لبنية العمل الفني الأدبي: ففي الحالة الأولى يكون من غير الممكن أن ننظر في بنية العمل بمنأى عن قيمه الفنية والجمالية. أما في الحالة الثانية، فإن تحليل القيم لا يمكن أن يتم على أساس من تحديد الحالات أو الأمثلة الفردية التي يمكن أن تتخذها القيم الفنية والجمالية، وإنما يتم على أساس من تحديد المواضع التي يمكن أن تحمل قيماً فنية وجمالية في بنية أي عمل أدبي. وإنجاردن نفسه قد أشار إلى هذه المواضع في تحليله لطبقات العمل الأدبي، وبين كيف يمكن أن تنسجم القيم التي تظهر في هذه المواضع، وأثناء الإدراك الجمالي.

ومن الواضح أن ويلك لم تكن له دراية بدراسات إنجاردن المتممة لكتاب العمل الفني الأدبي، والتي تلقي مزيداً من الضوء على معالجته للقيم؛ وذلك لأن جانباً هاماً من هذه الدراسات لم يكن متداولاً بسبب العزلة الثقافية التي فرضها الاحتلال الأجنبي على بولندا، علاوة على أن بعضاً من هذه الدراسات لم يكن قد ظهر بعد.

ولا شك أن القضايا التي عالجها كتاب «العمل الفني الأدبي» المتعلقة بالحالة البنيوية والوجودية للعمل الفني الأدبي، كانت - فيما يرى إنجاردن نفسه - مغامرة خطرة وأمراً غير مألوف عند بداية ظهور الكتاب، (وإن كان هذا الأمر قد تغير بعد ذلك، وأصبحت هذه القضايا تعالج على نحو مماثل). ولهذا السبب؛ فإن المعالجات النقدية المبكرة لهذا الكتاب لم تستوعب تماماً العديد من القضايا الواردة فيه؛ لأنها لم تكن قد استقرت بعد، ولم تكن رؤيتها قد تبلورت من خلال الكتابات التالية لإنجاردن نفسه. ومن أمثال هذه المعالجات النقدية المبكرة ملاحظات ليون Leon على كتاب «العمل الفني الأدبي»، والتي ربما تكون أول ملاحظات نقدية على كتاب إنجاردن، خارج بولندا. ومع ذلك، فإن ليون لم يكن غافلاً عن أهمية القضايا التي عالجها

(113) Ingarden, **The Literary Work of Art,** see the preface to the Third German Edition, p.lxxix ff .

إنجاردن في كتابه؛ ولذلك فقد فطن إلى أن كتاب إنجاردن يثير قضايا هامة تحتاج أن يكتب إنجاردن كتاباً آخر يلقي الضوء عليهاويعمقها[114]. وما هي إلا بضع سنوات وقد ظهر كتاب إنجاردن عن «المعرفة بالعمل الفني الأدبي» الذي يعد متمماً لكتابه «العمل الفني الأدبي». يقول ليون مبرزاً أهمية كتاب إنجاردن:

«إننا قد نتفق أو نختلف مع المؤلف. ولكننا بالتأكيد يجب أن نسلم بأن كتابه يستحق أن يكون نموذجاً لكل دراسي علم الجمال. لأن هذا الكتاب يقدم محاولة دءوبة وملحة لتخليص هذا العلم من أقاويل علم النفس. فإنجاردن يؤكد بإصرار على أننا في قراءة عمل أدبي ما، نكون أمام كيان معين، مقدماً للوعي. ومهمتنا هي أن نحاول وصف طبيعة هذا الكيان، لا أن نتحدث فحسب عن المشاعر والحالات الذهنية للكاتب أو القارىء. وهو يكشف عن مسالك عديدة لبحث مثمر في هذا الاتجاه، حتى حينما لم تسعفه المساحة المحدودة لتتبع هذه المسالك بنفسه»[115].

* * *

ولسنا نريد أن نخلص من مجمل ما تقدم إلى أن معالجة إنجاردن ـ وبوجه خاص معالجته للخبرة الجمالية ـ كانت خالية تماماً من أي نقص أو قصور. فما كنا نريد أن نخلص إليه هو فقط التأكيد على أن هذه المعالجة تعد أهم المعالجات الفينومينولوجية، وأكثرها دقة، وإحكاماً، وإخلاصاً للمبادىء الفينومينولوجية الأولى التي أرساها هوسرل.

والحقيقة أن القصور أو النقص الواضح في معالجة إنجاردن الفينومينولوجية هو أن هذه المعالجة ـ رغم دقتها وشموليتها ـ ظلت تفتقر إلى تفسير مستوى هام من الخبرة الجمالية، وهو الخبرة الإبداعية. ونقد تمينيثكا ـ الأكثر عمقاً من أي نقد آخر لإنجاردن ـ ينصب في مجمله على هذا الجانب: فهي ترى أن التحليل «البنيوي ـ القصدي» عند إنجاردن ـ الذي انصب على البنية الماهوية الموضوعية للعمل الفني والعمليات التأسيسية القصدية المناظرة ـ قد أغلق الطريق أمام تساؤلات عديدة تتعلق بوسائط وأساليب التعبير الفني، فهناك تساؤلات عديدة تبقى مطروحة، من قبيل: ما الينابيع المستورة التي ينتقي منها الشاعر الكلمة، وترددها الصوتي، ومعناها وتأثيرها الانفعالي، والتي ينتقي منها المصور التنوعات الطفيفة في درجات اللون، والأسلوب الذي وفقا له تتشكل وتدخل في تصميم ما، والتي ينتقي منها المعماري تعبيراً تشكيلياً، والتي ينتقي منها الموسيقى مفتاحاً للحن ما وتسلسله؟

(114) P. Leon, «Critical Notes on Ingarden's Das Literarische Kunstwerk», in Mind, Vol. XLL (1932)

(115) Ibid., p. 97.

وعلى أي أساس أو قواعد تكون صورة لغوية أو بصرية أو سمعية ناطقة في عمل فني ما دون سواه؟ فهل يمكن لنسق إنجاردن ـ عن العلاقة التلازمية بين «البنية» و «العملية القصدية» ـ أن يجيبنا على مثل هذه التساؤلات؟

إن تيمنيثكا تنفي ذلك، «فمعالجة الوضع الوجودي للعمل الفني في اتجاه إنجاردن تعد غير كافية»[116]. ولذلك، فإن إنجاردن ـ فيما ترى تيمنيثكا ـ قد استبدل بالتساؤلات السابقة سؤالاً واحد هو: كيف يتصل الفنان بالشخص المدرك من خلال العمل الفني؟ وهذا السؤال قد عُولج من جهة تأسيس الارتباط التلازمي بين بنية العمل الموضوعية، وإدراكها. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن إنجاردن قد حصر تحليله في نطاق العملية التي يتم بها الإدراك الجمالي وفقاً لبنية موضوعية. ولكن الهدف النهائي للعمل الفني ـ فيما ترى تيمنيثكا ـ ليس أن يحبس الشخص المدرك في المحيط الضيق للعمل الفني، وإنما الهدف النهائي للفن هو أن يرفعه فوق حدوده، ويجعله ينفتح على أنحاء جديدة من الخبرة. حقاً إن إنجاردن قد رأى أن النشاط القصدي للإنسان بوصفه وسيلة ناقلة للفن ـ وبالمثل للعلم والثقافة ـ يجعل الإنسان يتجاوز مرحلة البهيمية وعبودية الطبيعة. ولكن، هل تحليل إنجاردن «البنيوي ـ القصدي» خطا بنا إلى حد بعيد نحو توكيد هذا المعنى؟ هل يمكن للموضوع الجمالي، كما فهمه إنجاردن باعتباره يتأسس على بنية موضوعية، هل يمكن لهذا الموضوع أن يعلل تلك الآفاق الواسعة من الخبرات التي يُطلِق سراحها العمل الفني لتجاوز البنية الموضوعية، والتي تتخذ منشؤها في الرؤية الإبداعية للفنان؟ هل يمكن أن يعلل لنا هذا الموضوع الجمالي السمو الأورفي orphic elevation عند نيتشة الذي يجعل بلادة الحياة ضيقة الأفق تثور في عالم الجمال؟ وهل يمكن لهذا الموضوع الجمالي أن يعلل التأجج الغنائي لانفعالات الإنسان داخل اندفاع ميتافيزيقي في شعر جون دون John Donne، أو يعلل نداء الجليل من داخل قصائد وليم بلاك W.Blake؟

إن النظر إلى الفن كنشاط قصدي، أي النظر إلى العمل بوصفه موضوعاً لخبرة استقبالية غايتها فهم العمل الفني داخل حدود بنيته القصدية، لا يجعلنا نقترب من العمل بشكل مباشر بوصفه «فعل إبداع»، «فالحقيقة أن التمركز حول بنية المضمون [المحتوى] القصدي يهمل تماماً المنظور النهائي وهو: أن العمل الفني يكون نتاجاً لفعل إبداعي خاص، وهو بذلك يمثل. . . . شيئاً يتجاوز مضمونه الموضوعي من القيم الجمالية، ويكون سابقاً عليها. فتحليل أعمال فنية معينة يكشف لنا أن هناك عناصر جوهرية تنتمي إلى العمل وتكتنفه في نفس الوقت، ويكون العمل برمته تابعاً

(116) Tymieniecka, «Beyond Engarden's Idealism - Realism Controversy with Husserl...», in **Analecta Husserliana**, Vol. IV., p.329.

لها، ولكنها لا تُدرَك وفقاً لتحليل إنجاردن البنيوي القصدي»[117]. ولكي نكتشف هذه العناصر ونجعلها تنبثق في الخبرة بعمل فني ما، فإننا ينبغي أن نتجاوز العمل ذاته، وأن نضع في الاعتبار الرؤية التي حكمت إبداعه: فالحقيقة أننا لا يمكن أن نصل إلى رؤية الأرض التي تحكم جهد سيزان الإبداعي ـ والتي يحاول دائماً أن يوصلها لنا من خلال لوحاته ـ دون أن نتجاوز الموضوع الجمالي المناظر. فرؤية سيزان للأرض تعد مغايرة لخبرتنا في النسق القصدي الموجه، وتتطلب مستوى مجاوز للموضوعي. فهناك إذن الرؤية التي ينطوي من خلالها العمل على رسالة ما ينبغي توصيلها. وهذه الرسالة ـ التي هي أمر مجاوز للموضوعي، ولا يمكن الإفصاح عنه، لا يمكن إدراكها ولا تمثّلها بوسيلة قصدية.

غير أننا نعتقد أن تيمنيئكا قد جانبت الصواب في هذه النقطة الأخيرة على وجه التحديد: فالكيفيات الميتافيزيقية عند إنجاردن، ما هي إلا تعبير عن رؤية معينة خاصة بالفنان متجسدة في العمل. وإنجاردن يتحدث عن هذه الكيفيات على نفس النحو الذي تتحدث به تيمنيئكا عن تلك العناصر التي تنتمي إلى العمل وتكتنفه أو تحيط به في نفس الوقت، ويكون العمل برمته تابعاً لها! فالكيفيات الميتافيزيقية عند إنجاردن تنتمي إلى العمل الفني، ولكنها في نفس الوقت لا تشكل طبقة من طبقاته الظاهرة، فهي تكون مضمرة في العمل وغير مفصَح عنها بشكل مباشر في الموضوعات؛ ولذلك فهي لا تتكشف إلا أثناء الإدراك الجمالي باعتبارها مجالاً وجدانياً خاصاً بعمل فني ما، وتتفاوت من عمل لآخر. يقول إنجاردن: «هذه الكيفيات ليست خواصاً للموضوعات. . . . . ولكنها بخلاف ذلك تتكشف عادة في مواقف أو أحداث معقدة ومتفاوتة تماماً في الغالب، بوصفها مجالاً وجدانياً يحلق فوق رُءُوس الناس والأشياء المتضمنة في هذه المواقف، وتتخلل وتنير كل شيء بضوئها»[118]. إنها طابع خاص يكشف عن عالم بديناميته وأحداثه، قد يتمثل في هذا الجمال السامي في شعر نيتشه، أو في الجلال الميتافيزيقي في شعر دون جون، «فأياً كان الطابع الذي تتبدى عليه [الكيفيات الميتافيزيقية]، فهي تميز نفسها كإشراق زاه ساطع متميز عن كآبة الحياة، وهي تجعل الحدث المعتاد ذروة الحياة، سواء كان مصدره صدمة قتل فتّاك وحشي أو جذب روحي ناتج عن الفناء في الله»[119]. وتكشُف الكيفيات الميتافيزيقية يؤسس ـ فيما يرى إنجاردن ـ باطن أعماق الوجود البعيد عن منالنا، «ونحن عندما نراها، فإن أعماق ومنابع الوجود الأولية التي لا نبصرها عادة، والتي من العسير أن

(117) Ibid., p. 332.

(118) Ingarden, **The Litarary work of Art**, p.291.

(119) Ibid., loc. cit.

نشعر بها في حياتنا اليومية، «تتكشف» ـ كما يقول هيدجر ـ لعيون عقلنا»[120]، وهي لا تتكشف من خلال رؤيتنا لها أو بلوغنا إياها فحسب، وإنما عندما ننخرط في وجود أولي.

هذه الكيفيات الميتافيزيقية التي يقول بها إنجاردن هي الينابيع الأولى لرؤية الفنان متجسدة في العمل الفني، وهي بلا شك سوف تختلف من فنان لآخر (أي من عمل مُبدَع لآخر)؛ لأنها تعبير عن رؤية الفنان الخاصة، ولكن تحديد طبيعتها في عمل فني ما هو أمر يخرج عن حدود البحث الإستطيقي الخالص، ويندرج تحت النقد الفني، تماماً مثلما أن تحديد طبيعة القيم الفنية والجمالية هو أمر يتعلق ـ كما بين إنجاردن في رده على ويلك ـ بتحليل بنية عمل فني ما.

ولا نريد أن نخلص من هذا إلى إنكار القول بأن إنجاردن قد أهمل العملية الإبداعية، وإنما نريد أن نؤكد فقط على أن التحليل البنيوي عند إنجاردن لم يجعل العمل الفني مجرد كيان موضوعي خالص يتم التعرف على كل عناصره بطريقة تعقلية مجردة، وإنما جعل للعمل الفني وجهاً آخر مباطناً فيه، وجهاً آخر قادراً على إطلاق سراح العناصر الكامنة فيه، والتي تتطلب خبرات معينة تتجاوز المعرفة بالإطار الموضوعي الخالص إلى اتخاذ خبرات خاصة قادرة على اختراق العمل والرؤية الفنية التي يبطنها، هذا الوجه الآخر هو الموضوع الجمالي الذي من خلال الخبرة به يتم إطلاق سراح الكيفيات الميتافيزيقية ـ علاوة على الكيفيات الجمالية الأخرى ـ المباطنة في العمل كمجال خاص به. والحقيقة أن معالجة إنجاردن للكيفيات الميتافيزيقية هي أكثر جوانب معالجته خصوبة؛ لأن الكيفيات الميتافيزيقية عند إنجاردن هي الجانب أو العناصر التي تجعلنا نتجاوز إطار المعرفة الموضوعية الخالصة من خلال خبرة تتجاوز حدود الإطار الهيكلي البنيوي للعمل (وإن كانت تظل مرتبطة به)، «فأياً كانت الطبيعة الجزئية لهذه الكيفيات [الميتافيزيقية]، فهي تتصف أيضاً بأنها. . . . . تكشف عن «حس عميق» بالحياة والوجود بوجه عام، وفوق ذلك تتصف بأنها تؤسس هذا الحس المستور»[121].

والذي نريد أن نخلص إليه هنا، هو أن التحليل البنيوي عند إنجاردن يتميز بقدر كبير من المرونة يسمح بإمكانية تطويره إلى البحث في الرؤية والعملية الإبداعية ذاتها. حقاً إن إنجاردن لم يضطلع بمثل هذا التطوير، ولكنه قد وضع الأسس، وترك الطريق مفتوحاً، فهو قد أراد أن يتأسس البحث في الخبرة الجمالية ـ إدراكية كانت أم

(120) Ibid., p. 292.

(121) Ibid., loc. cit.

إبداعية ـ على البحث في العمل ذاته. أما إذا بدأنا من جهة العملية الإبداعية، فإن هذا سوف يعني ـ بالنسبة لإنجاردن ـ تورطاً في الذاتية.

وعلى هذا الأساس، فإننا نسلم مع تيمنيثكا بأن التحليل «البنيوي القصدي» يعد غير كاف لتفسير العملية الإبداعية، وأن تفسير هذه العملية الأخيرة يقتضي الانتقال من البحث الفينومينولوجي الماهوي البنيوي إلى مستوى «فينومينولوجيا الفعل»، أي فينومينولوجيا البدن والعالم المعيش، بل إننا نعتقد أن ميرلوبونتي كان قادراً أكثر من أي فيلسوف فينومينولوجي آخر على تفسير العملية الإبداعية؛ لأنه ناقش هذه العملية في ضوء تحليله لفينومينولوجيا البدن، (وهو تحليل ظل عند دوفرين منصباً بشكل أساسي على الخبرة الإدراكية لبنية العمل). ولكننا نعتقد ـ في نفس الوقت ـ أن مثل هذا الانتقال إلى فينومينولوجيا الفعل يمكن أن يتأسس على التحليل البنيوي ـ لدى إنجاردن ودوفرين أيضاً ـ والذي سيكون بمثابة عامل ضبط محكم للتفسيرات المتعلقة بالإبداع. فالسؤال الذي ينبغي أن يبدأ به كل بحث إستطيقي فينومينولوجي هو: ما طبيعة الكيان الذي يكون مُبدَعاً؟ وعلى أساس من إجابة هذا السؤال يمكن تتأسس إجابة سؤال آخر: كيف يُبدَع هذا الكيان؟ وعكس هذا المسار سوف يكون بلا شك تورطاً في الذاتية. ولا شك أن إستطيقا إنجاردن قدمت أفضل إجابة على السؤال الأول. ويبقى السؤال الثاني مطروحا في حاجة إلى بحوث مستفيضة محكمة. واستبصارات ميرلوبونتي وتحليلاته الخصبة يمكن أن تمدنا بأدوات مثمرة في هذا المجال. ولكن الذي لا شك فيه أن معالجة إنجاردن قد وضعت الأسس التي يمكن أن يسير عليها البحث الجمالي في كافة الاتجاهات، فهي كما قيل بحق «تمدنا بأساس لإستطيقا المستقبل».

خاتمة

إن دراستنا التحليلية النقدية السالفة قد حاولت أن تتبع المبادىء والعناصر المنهجية التي تحكم مسار البحث الفينومينولوجي في تطبيقاته المتنوعة داخل نطاق الظواهر أو الخبرات الجمالية بأبعادها المتعددة. ولقد اقتضى هذا التحليل النقدي أن نستبعد كل عناصر دخيلة على مسار البحث الفينومينولوجي الخالص، كي يمكن أن تظهر المبادىء والملامح النقية المميزة لهذا البحث في تطبيقاته المتنوعة على الخبرة الجمالية. وربما تكون هذه الملامح قد اختفت أو توارت في الخلفية من خلال دراستنا المسهبة للتفصيلات المتنوعة، والاختلافات الدقيقة، والعلاقات الجدلية فيما بين هذه التطبيقات. ولذلك، فإن مهمتنا الحالية هي أن نستخلص **الملامح العامة** السائدة في هذه التطبيقات المتنوعة، وأن نكشف عن نتائجها ودلالاتها بالنسبة للبحث الجمالي بوجه عام. ولأن الكثير مما يمكن أن يقال هنا، يعد منطوياً في ضوئها؛ فإننا سوف نوجز القول في النقاط التالية:

ـ على الرغم مما هنالك من اختلافات بين المعالجات الفينومينولوجية المتنوعة للخبرة الجمالية، فإن هناك روحاً أو طابعاً عاماً يسري فيها، وهو أن هذه المعالجات كانت تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة على سؤال رئيسي هو: ما طبيعة ذلك الكيان الذي يكون **معطى** لخبرتنا الجمالية، والذي نسميه العمل الفني؟ وكيف يظهر هذا الكيان (العمل الفني) **في** خبرتنا الجمالية بوصفه موضوعاً جمالياً؟ وعلاوة على ذلك، فإن وجه القرابة بين الفينومينولوجيين لا تكمن فحسب في أسلوب وضع السؤال على النحو السالف، بل إن القرابة بينهم تكمن أيضاً في الأسلوب الذي

به يقترب كل منهم من الإجابة على هذا السؤال. فهم جميعاً يجمعون على التفرقة بين العمل الفني من حيث هو شيء أو كيان متموضع، وبين العمل الفني من حيث هو موضوع جمالي، أي من حيث هو موضوع لإدراكنا الجمالي. فالعمل الفني كموضوع جمالي ليس هو ذلك الموضوع أو الشيء الفني الذي نلقاه في الخارج باعتباره شيئاً خالصاً ومجرداً، وإنما هو دلالة هذا الشيء. والاختلافات بين الفينومينولوجيين، إنما تكمن في تحديد مدى ارتباط هذا الشيء بدلالته. ومع ذلك، فإننا إذا استثنينا موقف سارتر، فإننا نستطيع أن نقول بأن هذه الاختلافات تعد اختلافات في الدرجة فحسب. فالعمل الفني كموضوع جمالي عند هيدجر ليس هو العمل الفني بوصفه شيئاً، وإنما هو ما يجعل الشيء شيئاً، أي هو تلك الحقيقة التي تحدث في العمل الفني، والتي تمثل دلالته الجمالية. وهذا يعني بلغة ميرلوبونتي أن العمل الفني كموضوع جمالي، إنما هو تلك الدلالة التي تكون مباطنة في الإيماءة المحسوسة، أو هو ـ بلغة دوفرين ـ ذلك المعنى أو تلك الدلالة المخصبة بالتعبير الشعوري والتي تكون معطاة في المحسوس ومن خلاله، أو هو ـ بلغة إنجاردن ـ تلك القصديات المضمرة أو الكامنة في العمل الفني من حيث هو كيان متموضع في الخارج على أساس من موضوع فيزيقي.

ـ وعلى الرغم أن سارتر ـ بخلاف غيره من الفينومينولوجيين ـ قد أحدث فجوة بين العمل الفني المتموضع في الخارج والعمل الفني كموضوع جمالي، إلا أنه يشارك الفينومينولوجيين جميعاً في خاصية أخرى، وهي أن العمل الفني كموضوع لخبرتنا لا يكون مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية، سواء فهمنا الذات هنا على أنها الذات المُدرِكة أو الذات التجريبية للفنان. فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل وتدحضه الإستطيقا الفينومينولوجية. فغاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته. فالعمل الفني هو الكيان الذي فيه ـ أو من خلاله ـ يمكن أن تلتقي أو تتصل خبرة المشاهد أو المتذوق بخبرة المبدع. حقاً إن هيدجر لم يؤكد على مفهوم الخبرة الجمالية بوصفها عملية اتصال (وهو مفهوم مميز للإستطيقا الفينومينولوجية)، وحصر انتباهه في ماهية العمل الفني فحسب، إلا أنه قد حرص في نفس الوقت على إظهار أن كلاً من خبرة المتذوق وخبرة المبدع ينبغي فهمهما من جهة العمل الفني.

ـ إن المعالجات الفينومينولوجية للظاهرة الجمالية أو العمل الفني من حيث هو موضوع (جمالي) لخبرتنا، قد استطاعت توظيف فكرة القصدية في معالجة هذه الظاهرة، ولكن بأساليب متنوعة، وبدرجات متفاوتة من التركيز: فالعمل الفني عند هيدجر يمكن تأويله كموضوع قصدي بمعنى خاص تماماً، لا مجال فيه للنشاط

القصدي التأسيسي من جانب الذات المدركة، ويكاد يختفي فيه دور التأسيس الإبداعي من جانب الفنان. فدلالة العمل الفني هي قصدية الوجود ذاته الذي ينادينا من خلال العمل، والذي يستخدم الفنان كأداة كي يصل إلينا عبر العمل. ولذلك، فإن مفهوم القصدية عند هيدجر له طابع تأويلي خاص مغاير لدلالته عند هوسرل. أما سارتر، فإنه يوظف مفهوم القصدية في وصف العمل الفني ـ كحلقة اتصال بين المبدع والمشاهد ـ على نحو مماثل لتوظيف انجاردن له، وفي إطار دلالة فكرة القصدية عند هوسرل. وإن كان مما يؤخذ على سارتر أنه قد حصر دلالة العمل الفني كموضوع قصدي في كونه موضوعاً متخيلاً. أما الموضوع القصدي عند ميرلوبونتي فهو أسلوب ظهور العمل الفني بوصفه إيماءة أو إشارة تحوي دلالتها في باطنها، وميرلوبونتي يقدم وصفاً لإدراك (وإبداع) هذه الدلالة الإيمائية على مستوى قصدية البدن. ودوفرين يقدم وصفاً مماثلاً، وإن كان على نحو أكثر تعقيداً، ويتجاوز ـ إلى حد ما ـ تسطيح الموضوع الفني القصدي عند ميرلوبونتي: فالموضوع القصدي عند دوفرين هو المحسوس المشبع بالدلالة التخيلية والتعبير الشعوري معاً. أما عند إنجاردن، فإن توظيف فكرة القصدية يبلغ ذروته، ويعد محور معالجته: لأن إنجاردن يطبق فكرة القصدية في مبحثه الجمالي بتفاصيلها الدقيقة عند هوسرل، سواء على مستوى الموضوع القصدي أو النشاط التأسيسي المناظر لدى الذات. وعلاوة على ذلك، فإن إنجاردن يتجاوز هوسرل ويعدل من موقفه، حينما يبرهن على أن تصوره لفكرة القصدية إنما يسري فقط على العمل الفني وخبرتنا به، أي على فئة الموضوعات القصدية الخالصة التي ترتبط ماهوياً ارتباطاً تلازمياً بالوعي. وبذلك، فإنه يناقش فكرة قصدية العمل الفني والموضوع الجمالي داخل إطار واسع، بأن يميز بين أسلوب وجود الموضوع الفني القصدي الخالص وأساليب وجود الموضوعات القصدية الأخرى التي لا تكمن ماهيتها في كونها مقصودة.

ـ وإذا كانت دراستنا قد برهنت على أن التحليل الفينومينولوجي للظاهرة الجمالية يتمثل في أنقى وأخلص صوره عند إنجاردن، فإن ذلك ليس راجعاً فحسب إلى أن التحليل القصدي يبلغ ذروته عند إنجاردن، وإنما يرجع أيضاً إلى إظهاره للطابع التركيبي للخبرة الجمالية المناظر لتركيب موضوعها، وبذلك فإنه يتجاوز المنظور الواحدي للخبرة. حقاً إن تحليل دوفرين يشارك تحليل إنجاردن في هذا الطابع، إلا أن إنجاردن ـ بخلاف دوفرين ـ لم يتجاوز أو يطور مبحثه خارج حدود المنهج الفينومينولوجي. ومع ذلك، فقد ظل تحليل إنجاردن ـ وكذلك دوفرين ـ مفتقراً إلى تحليل الجانب الإبداعي من الخبرة، في حين أننا نجد أن ميرلوبونتي ـ وإلى حد ما سارتر ـ قد استطاع أن يمد نطاق تحليله إلى مستوى الخبرة الإبداعية. وبهذا المعنى، فإن البحث الفينومينولوجي يكون له طابع تكاملي.

ـ والطابع التكاملي للبحث الإستطيقي الفينومينولوجي يظهر في خاصية أخرى قد كشف عنها إنجاردن بوضوح، وهي أن التحليل الفينومينولوجي قادر على تفتيت الظاهرة الجمالية إلى ظواهر جزئية دقيقة. وهذه الخاصية يمكن إيضاحها على النحو التالي: إن الظاهرة الجمالية هي ما يظهر لخبرتنا الجمالية، وهذا يعني أن البحث الجمالي وفقاً للمنظور الفينومينولوجي يكون له مبحث واحد ذو شقين: مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي، ومبحث الخبرة الجمالية الذي يتأسس على المبحث الأول. ولكن هذا المبحث بشقيه المزدوجين يمكن تفتيته إلى مباحث عديدة تندرج تحته، بحيث يمكن تحليل ووصف أنماط متنوعة من الأعمال الفنية تناظرها أنماط متنوعة من الخبرات. بل إن هذه العملية التحليلية يمكن أن تحدث داخل نمط فني بعينه كأن نميز داخل العمل الأدبي بين تفاصيل دقيقة مميزة للعمل الشعري مثلاً عن العمل الروائي، وما يترتب على ذلك من تنوعات في الخبرة بكل منهما.

ولقد أصبحت هذه الدراسات التي تنصب على ظواهر جمالية جزئية أمراً مألوفاً في البحث الفينومينولوجي(*). وإنجاردن نفسه قد وضع أساساً تخطيطياً منهجياً لمثل هذه الدراسات، التي لا يمكن أن يضطلع بها فيلسوف أو باحث بمفرده. غير أنه من الضروري أن نلاحظ أن هذا الطابع في البحث الفينومينولوجي قد أنتج تراكمات عديدة من المعالجات الفينومينولوجية للظواهر الجمالية، وهذا يقتضي إجراء بحوث فينومينولوجية على مستوى آخر، هو المستوى النقدي الذي يهدف إلى فحص وتنقية هذه المعالجات المتراكمة وفقاً لمبادىء المنهج الفينومينولوجي ذاته، أي على مستوى «فينومينولوجيا الفينومينولوجيا». ومثل هذا الإجراء الأخير، هو ما حاولنا تنفيذه في هذه الدراسة بالتطبيق على المعالجات الفينومينولوجية العظمى الرائدة والأكثر شمولية في مجال البحث الجمالي.

ـ والطابع الجوهري المميز للإستطيقا الفينومينولوجية، إنما هو طابعها المنهجي الذي يقوم على التحليل والوصف الذي لا يتجاوز حدود ما هو معطى في الخبرة. ومن هنا فقد كان البدء بمبحث العمل الفني كموضوع لخبرتنا، أمراً ضرورياً يقتضيه هذا الإجراء المنهجي. فالإستطيقا الفينومينولوجية عندما تتخذ نقطة انطلاقها من تحليل ووصف ما يكون معطى لخبرتنا (العمل الفني)، فإنها بذلك تضع أساساً راسخاً لتحليل ووصف الخبرة الجمالية ذاتها. وعلى هذا النحو يمكن تجنب التورط في

(*) هناك أمثلة عديدة على هذه الدراسات . ومنها ـ على سبيل المثال:

jezy Swiecimski, «Museum Exhibition as A Work of Art and A Subject of «Specific Aesthetics»: a Contribution to Ingarden's System of Aesthetics», in **Analecta Husserliana**, Vol. IV. pp. 165 - 186.

الفروض المسبقة والتأملات التي لاتستند إلى تحليل وصفي للظاهرة الجمالية، وهي الفروض والتأملات السائدة في الإستطيقا التقليدية. فالحقيقة أن الإستطيقا التقليدية ابتداء من كانط وحتى كروتشة هي إستطيقا تأملية لا منهجية. ولا شك أن المذاهب الجمالية التقليدية كانت تنطوي على استبصارات قوية، ولكن الطابع الغالب عليها هو أنها كانت تقوم على فروض فلسفية مسبقة، وكانت تبحث في الفن لتبرير رؤى فلسفية معينة. ولذلك، فإنها كانت تخلط الإستطيقا أو فلسفة الجمال بفلسفة الفن، أي أنها ـ باختصار ـ كانت تبحث في الفن عن الفلسفة: فكانط يُظهِر لنا الطابع الوجداني للحكم الجمالي. ولكن بهدف إكمال مذهبه الفلسفي الذي كان يسعى إلى إيجاد حلقة وسطي يعبر بها الفجوة بين مملكتي الضرورة والحرية. وهيجل يفسر الفن وعلاقته بالحضارة لتبرير وإكمال رؤيته للمسيرة الزمنية للمطلق. وشوبنهاور يكشف لنا عن الطابع الميتافيزيقي للفن، ولكن على أساس من مبادىء وفروض ميتافيزيقية مستمدة من فلسفته العامة. . . . إلخ. وعلى نفس النحو كانت هذه المذاهب التقليدية تنظر في تصنيفات الفنون والخبرات الجمالية بها. ومثل هذه النزعات المذهبية هي ما تتجنبه الفينومينولوجيا التي تحاول الاقتراب من الظاهرة الجمالية، دون رؤية فلسفية مسبقة.

وعلى هذا النحو، فإن الاتجاه الفينومينولوجي يريد أن يؤسس الإستطيقا أو فلسفة الجمال بوصفها «علماً خالصاً وصفياً»، أي علماً خالصاً من كل رؤية فلسفية مسبقة، وبالتالي يكون علماً متميزاً عن فلسفة الفن بمعناها التقليدي ومع ذلك، فإنه يبقى علمـاً فلسفياً ليس تـابعاً لعلم النفس ولا أي فـرع آخـر من العلوم الإنسـانيـة، فالحقيقة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من فلسفة الجمال «علماً» بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر مكن من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم، وليس بأن تخلص هذا العلم من طابعه الفلسفي.

ـ ومع ذلك، فإنه تبقى هناك كلمة أخيرة لا بد منها، وهي: أن الفينومينولوجيا ليست منهجاً سحرياً يكفل لنا إجابة على كل التساؤلات، أو حلاً شافياً لكل المعضلات. فليس المنهج الفينومينولوجي ذاته مصمماً لهذا الغرض. فهو منهج يكفل لنا فحسب قدراً أكبر من دقة البحث فيما يتعلق بدراسة ما يظهر لنا في الخبرة. ولهذا السبب أمكن للفينومينولوجيا أن تخطو بفلسفة الجمال خطوات تقدمية واسعة، بتوصيفها كعلم ينصب على تحليل ووصف ما يظهر لنا في خبراتنا الجمالية. ولكن هناك قطاعات أخرى من الخبرات هي خبرات «بما لا يظهر» أي بما يكون مستوراً أو محجوباً، ولا يكون مقصوداً، حتى إنه ليستعصي على الوصف والتحليل الدقيق. وذلك يبدو ـ على سبيل المثال ـ عندما نحاول البحث عن مبدأ واحد يسري في قلب

الموجودات، أو عندما نحاول البحث «فيما وراء ما يظهر لنا» ويكون في نفس الوقت جزءاً من صميم خبراتنا. عندئذ لا يصبح المنهج الفينومينولوجي - بمعناه الدقيق - ملائماً تماماً، ولا بد أن يتجاوز ذاته بأن يفسح مكاناً للتفسير، وبل أحياناً للفروض الفلسفية. ولهذا السبب لم يلتزم هيدجر بهذا المنهج بمعناه الدقيق حينما حاول أن يكشف عن «سؤال الوجود»؛ ولهذا السبب أيضاً تجاوز دوفرين أو انحرف عن هذا المنهج حينما تجاوز نطاق ما يكون معطى لخبراتنا الجمالية بشكل مباشر. وعلى نفس النحو، فإن المنهج الفينومينولوجي الذي ينصب على ماهية الظواهر الجمالية لا يستطيع أن يفسر لنا كثيراً من القضايا التي تبحثها فلسفة الفن التقليدية، كأن نبحث - على سبيل المثال - في العلاقة بين الفن والحضارة، أو في المبدأ الذي يحكم تطور الفن، أو نحاول البحث في معيار عام للجمال الذي لا يكون محدوداً في نطاق الجميل الذي نلقاه في العمل الفني، ولذلك، فإن هناك الكثير من القضايا المتعلقة بالفن سوف تبقى دائماً لفلسفة الفن والجمال في إطارها التقليدي، في حين أن البحث في الظواهر الجمالية الخالصة سوف يبقى للإستطيقا الفينومينولوجية أو «فلسفة الجمال» بالمعنى الذي به فهم الفينومينولوجيين الخُلَّص دلالة هذا المصطلح وحدوده. وليست هناك كلمة أفضل من تلك التي اختتم بها دوفرين بحثه قائلاً: «ربما تكون الكلمة الأخيرة هي أنه ليست هناك كلمة أخيرة».

* * *

مصادر الدراسة*

أولاً: المصادر الأجنبية (مؤلفات ومقالات)

I - On Phenomenology (and the Concept of Experience):

Casey, Edward. «Imagination: Imagining and the Image», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 31 (XXXI), No.4,1971.

Delius, Harald. «Descriptive Interpretation», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.XIII, 1953.

Edie, James M. (editor). **New Essays in Phenomenology: Studies in the Philosophy of Experience** (Chicago: Quandrangle Books, 1969).

Farber, Marvin. **The Foundation of Phenomenology: Edmund Husserl and the Quest for a Rigorous Science of Philosophy** (Harvard University Press, 1943).

———— The Aims of Phenomenology (New York: Harper and Row Publishers, 1966).

Heidegger, Martin. **Being and Time,** trans. Joan Maquarrie and Edward Robinson (New York: Harper and Row Publishers, 1962).

(*) قائمة المصادر هنا لا تشتمل على كل المصادر المذكورة في هوامش هذه الدراسة (وخاصة تلك التي وردت بطريقة عارضة)، وسوف نضيف إلى هذه القائمة بعضاً من المراجع المقترحة التي يمكن أن تسهم في بحوث أخرى.

Husserl, Edmund. **Lugical Investigations,** trans. J.N. Findlay (Routledge and Kegan Paul,1970).

----- **Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology,** trans. W.R. Boyce Gibson (London: Allen and Unwin,1931).

Husserl, Edmund. Philosophy as a Rigorous Science, in **Phenomenology and the Crisis of Philosophy,** trans. Quentin Lauer (New York: Harper and Row Publishers, 1965).

----- «Philosophy and the Crisis of European Man», in **Ibid.**

----- **Husserl Shorter Works,** edited by Peter Mccormick and Frederick Eliston (University of Notre Dame Press, 1981).

Ingarden, Roman. **On The Motives which Led Husserl to Transcendental Idealism,** translated from the Polish by Arnor Hannibalsson (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975).

Kohak, Erazim. **Idea and Experience: Edmund Husserl Project** of **Phenomenology in Ideas I.** (The University of Chicago Press, 1978).

Landgrebe, Ludwig. «The Phenomenological Concept of Experience», in **Philosophy and Phenomenological Research»,** Vol.34 (XXXIV), 1973.

Lauer, Quentin. **Phenomenology: Its Genesis and Prospect** (New York: and Evanston: Harper and Row Publishers, 1965(*) .

Lee Edward and Mendelbaum, Maurice (editors). **Phenomenology and Existentialism** (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967).

Luijpen, William and Koren, Henry. **A First Introduction to Existential Phenomenology** (Duquesne University Press, 1969).

Merleau - Ponty, Maurice. **Phenomenology of Perception,** trans. Colin Smith , (New York: Humanities Press, 1962).

----- **Phenomenology, Language and Sociology,** selected essays of Maurice Merleau - Ponty, ed. John O'Neill (London: Heinmann Educational Books, 1974).

(*) This Book was originally published in 1948 under the title «The Triumph of Subjectivity » by Fordham University Press.

----- **Themes from the Lectures at the Collège de France 1952 - 1960,** trans, John O'Neill (Evanston: Northwestern University Press, 1970).

----- **The Prose of the World,** ed. Claude Lefort, trans. John O'Neill, (London: Heinmann Educational Books, 1973).

----- **Consciousness and the Aquistion of Language,** trans. Hugh J. Silverman (Evanston Northwestern University Press, 1973).

Natson, Maurice (ed.). **Essays in Phenomenology** (The Hague: Martinus Nijhoff, 1966).

Pettit, Philip. **On The Idea of Phenomenology** (Dublin: Scepter Books, 1969).

Pivcevic, Edo. **Husserl and Phenomenology** (London: Hutchinson University Library,1970).

Richardson, William. **Heidegger: Through Phenomenology to Thought,** (The Hague: Martinus Nijhoff, 1967).

Sartre, J. Paul. **Imagination: A Sychological Critique,** trans. Forrest William, (Ann Arbor: The University of Michigan, 1962).

Schmitt, Richard. «Phenomenology», in **The Encyclopaedia of Philosophy.**

Shahan R.W. and Mohanty J.N. (editors). **Thinking about Being: Aspects of Heidegger's Thought,** (Norman: University of Okohama Press, 1984).

Sinha, Debabrata: **Studies in Phenomenology** (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969).

Smith, F.J. (ed). **Phenomenology in Perspective,** (The Hague: Martinus Nijhoff, 1970).

Spiegelberg, Herbert. **The Phenomenological Movement,** 2 vols,. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969).

----- «How Subjective is Phenomenology»?, in **Essays in Phenomenology.**

Tymieniecka, Anna - Teresa (ed). **Analecta Husserliana,** Vol. II (The Later Husserl and the Idea of Phenomenology), (Holland: D. Reidel Publishing Co., 1969).

----- **Analecta Husserliana,** Vol. IV (Ingardeniana), 1979.

----- **Analecta Husserliana,** Vol. V, 1974.

Warnock, Mary. **Imagination** , (Berkely and Los Angeles, 1979).

Zaner, Richard and Ihde, Don. **Phenomenology and Existentialism** (New York: Capricon Books, 1973).

II - On Phenomenological (and Existential) Aesthetics and The Experience of Art:

Bartkly, S.L. «Heidegger's Philosophy of Art», in **The British Journal of Aesthetics,** Vol. 9, No.4, 1969.

Brunuis, Teddy, «The Aesthetics of Roman Ingarden», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 30 (XXX), No.4 (1970).

Crowther, Paul. «The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis», in **Philosophy and Phenomenological Research** Vol. XLIII, No.3, 1983.

Dufrenne, Mikel. **The Phenomenology of Aesthetic Experience,** Trans. Edward Casey and others (Evanston: Northwestern University Presss, 1973).

Fllico, Arturo. **Art and Existentialism,** (N.J.: Prentice - Hall, Inc, 1962).

Cadamer, Hans - Georg. **Philosophical Hermeneutics:** translated and edited by David E. Linge, (University of California Press, 1976).

Gasset, José Ortega Y. **Phenomenology and Art,** trans . Philip W. Silver, (New York: Norton Company Inc., 1975).

Gotaszewska, «Maria. Ingarden's World of Values: Selected Problems in Axiology - Further Question», in **Dialectics and Humanism,** No. 2 - 1975.

Ingarden, Roman. **The Literary Work of Art,** translated with an Introduction by George G. Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press, 1973).

----- . **The Cognition of the Literary Work of Art,** trans. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

----- «Aesthetic Experience and Aesthetic Object», trans. Janina Makota in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. XXI, No. 3, 1961.

----- «Artistic and Aesthetic Values», in **The British Journal of Aesthetics,** Vol.4, NO.3, 1964.

Iseminger, Gary. «Roman Ingarden and the Aesthetic Object,» in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 33 (XXXIII) No.3, 1973.

Jaeger, Hans. «Heidegger and The Work of Art», in **Analecta Husserliana,** Vol., 1974.

Kaelin, Eugene. **An Existentialist Aesthetic, The Theories of Sartre and Merleau - Ponty** (Madison: The University of Wisconsin Press, 1962).

----- . «Notes toward an Understanding of Heidegger's Aesthetics», in **Phenomenology and Existentialism**, ed, E.Lee.

Leon P. «Critical Notes on Ingarden's Das Literarische Kunstwerk», in **Mind**, Vol.XLL, 1932.

Magliola, Robert. **Phenomenology and Literature: An Introduction** (Indiana: West University Press, 1977).

Merleau - Ponty, Maurice. **The Primacy of Perception,** and other essays on phenomenological psychology, The philosophy of art and politics, edited with an introd. James M.Edie (Northwestern University Press, 1964).

-----. **Signs,** Trans.Richard McCleary, (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

----- . **Sense and Non - Sense** Trans. Hubert Dreyfus and Patricia Dreyfus, (Evanston: Northwestern University Press,1964).

Mitscherling, Jeff. «Roman Ingarden's **The Literary Work of Art,** Exposition and Analysis», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. XLV., No.3, 1985,p.352.

Pike, Alfred. «Foundational Aspects of Musical Perception: Phenomenological Analysis», In **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.34, 1974.

Sartre, J.Paul. **The Psychology of Imagination,** (N.Y.: Philosophical Library, 1948).

-----. **Essays in Aesthetics,** selected and translated by Wade Baskin, (New

York: Books for Libraries Press, 1970).

Spanos, William (ed). **Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a postmodern Literary Hermeneutics,** (Indiana University Press, 1976).

Thornton R. William. «Aesthetic Emotion : A study in the Phenomenology of Aesthetics», **in Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.I, 1940 - 1941.

III - Suggested Bibliography:

Carvin, Harry (ed). **Phenomenology , Structualism and Semiology** (London: Associated University Press, 1976).

Charlesworth, James. «Reflections on Merleau - Ponty's Description of the **Word** , in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 30 (XXX), No.4) 1970).

Dufrenne, Mikel. «Intentionalité et Esthetique», **Revue Philosophique de la France et de L'Etranger (Esthétique),** Numéros 1 aœ 3, 1954.

Kuehl, James. »Perceiving and Imaging», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol. 31 (XXXI), No. 2, 1970.

Kuspit, Donald. «A Phenomenological Interpretation of Kant's Apriori Taste; in '**Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.34 (XXXIV), No.4, 1974.

Morris, Bertram. «Intention and Fulfilment in Art», in **Philosophy and Phenomenological Research,** Vol.I, 1940 - 1941.

Roche, Maurice. **Phenomenology , Language and Social Sciences** (London: Routledge and K.Paul, 1973).

Towsend, Dabney. «Phenomenology and the Form of the Novel: Toward an Expanded Critical Method», in **Philosophy and Phenomenology Research,** Vol.34 (XXXIV), No. 3, 1974.

Zupick, Irving. «Phenomenology and Concept in Art», in **The British Journal of Aesthetics,** Vol.6, No.2, 1966.

المصادر العربية

- د. أميرة مطر: **مقدمة في علم الجمال**، دار النهضة العربية، 1972.
- ـــــــــ : **فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها**. دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1984.
- جان برتليمي: **بحث في علم الجمال**. ترجمة د. أنور عبد العزيز، د. نظمي لوقا، دار نهضة مصر سنة 1970.
- روجيه جارودي: **نظرات حول الإنسان**. ترجمة د. يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1983.
- غايدنكو: «**فلسفة الفن عند هيدجر**»، ترجمة يوسف حلاق، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، العددان الرابع والخامس (أغسطس وسبتمبر 1973).
- مارتن هيدجر: **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**. ترجمة فؤاد كامل، محمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1974.
- مارجرت شاترجي: «فينومينولوجية الوعي الزماني في الموسيقى»، ترجمة د. يحيى هويدي، **مجلة ديوجين**، مركز مطبوعات اليونيسكو، العدد السابع عشر 1972 م.
- د. محمود رجب: **المنهج الظاهرياتي في الفلسفة**. رسالة دكتوراه غير منشورة.
- ـــــــــ : **الميتافيزيقا عند الفلاسفة المعاصرين**. دار المعارف، 1986.
- د. نصر أبو زيد: «الهيرمونطيقا ومعضلة تفسير النص»، **مجلة فصول**، العدد الثالث (أبريل 1981).

محتويات البحث

الباب الثاني
البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية (موقف هيدجر)

الباب الثالث
التحليل الفينومينولوجي للخيال والإدراك الحسي في الخبرة الجمالية

الباب الرابع
رومان إنجاردن:
نموذج التحليل الفينومينولوجي الخالص للخبرة الجمالية

1992 / 1 / 408